МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 1

КАЛИНИНГРАД
1975

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 1

Тамаре Ивановне Орловой
и Соломону Абрамовичу
Рейсеру —
дружески
с приветом
[illegible]
Май 1975

КАЛИНИНГРАД
1975

Печатается по постановлению Редакционно-издательского Совета
Калининградского государственного университета

Сборник посвящен изучению многогранной деятельности русских революционных демократов XIX века.

В центре внимания авторов — творчество Н. А. Некрасова, крупнейшего поэта революционной демократии.

Тексты Некрасова во всех статьях (кроме особо оговоренных случаев) цитируются по изданию: Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, тт. I—XII, М., 1948—1953. При этом ссылки даются в сокращенном виде: римской цифрой обозначается том, а арабской — страница названного издания.

О ЛИРИЧЕСКИХ И САТИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ Н. А. НЕКРАСОВА

А. М. Гаркави

ОБРАЗ АВТОРА-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В САТИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НЕКРАСОВА

Вопрос о формах выражения авторского сознания в поэзии Некрасова исследован глубоко и детально, но лишь по отношению к лирике (имею в виду работы Б. О. Кормана)[1]. Применительно же к сатирическим произведениям он почти не изучен. Между тем, по характеру этих форм сатирические стихотворения, занимающие в творчестве Некрасова весьма значительное место, явно отличаются от лирических. Поэтому проблема автора-повествователя в сатирах Некрасова представляется нам одной из насущных задач современного некрасововедения. В предлагаемой статье предпринята лишь первая попытка поставить эту проблему.

Под сатирой мы, вслед за А. З. Вулисом и рядом других теоретиков, понимаем не всякое обличение, но лишь обличение с помощью смеха, «*уничтожающее* осмеяние изображаемого»[2]. В этом отличие сатиры от гневного обличения — инвективы.

Очевидно, что различие между сатирой и инвективой проявляется не только в окраске эмоционального тона, но и в образе автора-повествователя, носителя речи.

В инвективе речь ведется от лица автора или лирического героя, полностью разделяющего взгляды автора. Это положение можно подтвердить такими примерами из русской поэзии, как «О муза пламенной сатиры!» Пушкина, «Дума» Лермонтова и т. п. Яркий пример инвективы у самого Некрасова — стихотворение «Родина», в котором речь ведется от лица лирического героя, наделенного взглядами и биографией самого поэта.

В другом виде выступает автор-повествователь в сатирических стихотворениях Некрасова[3]. К ним в значительной мере применима тонкая мысль Г. Н. Поспелова, что в основе сатиры лежит «*ироническое* отношение к жизни»[4]. Действительно, большинство сатирических стихотворений построено на широком использовании иронии[5]. В иронии же, как давно замечено, образ автора-повествователя изменчив, он не обладает строгой определенностью[6].

Справедливость этого общего положения легко доказать на простом примере — небольшом стихотворении, которое целиком построено на иронии: здесь происходит как бы раздвоение субъекта речи, соответственно прямому и переносному смыслу стихотворения.

Такова у Некрасова «Современная ода» (1845). При невнимательном чтении можно подумать, что это — ода, в которой

автор, человек весьма «благонамеренный», воспевает своего персонажа, некоего почтенного, украшенного «добродетелями» господина. Но «благонамеренность» автора — это лишь маска, в данном случае весьма прозрачная. Стихотворение иронично от начала до конца. По выражению К. И. Чуковского, «здесь каждая строка требует, чтобы ее прочли наоборот»[7]. Вчитавшись в стихотворение, мы понимаем, что автор его — передовой человек, и он не прославляет, а обличает своего персонажа — отвратительного лицемера, типичного представителя буржуазии.

Разрабатывая приемы сатирического обличения, Некрасов на протяжении своей творческой деятельности создал целый ряд иронических масок, которые по-разному, и подчас весьма прихотливо, сочетаются с выражением подлинных авторских мнений, с подлинным авторским голосом[8].

Рассмотрим некоторые, наиболее типичные для некрасовской поэзии, иронические маски. Выбор каждой из них, несомненно, был связан либо с особенностями биографии Некрасова, либо с особенностями развития русской литературы, а чаще всего — с обоими этими обстоятельствами.

В 1843—1845 гг. Некрасов написал много фельетонов, которые заняли свое место в истории натуральной школы. Уже в первой половине 1840-х гг. он хорошо изучил своеобразие фельетонного жанра, получившего в ту пору широкое распространение.

Фельетоны, которые печатались в тогдашних газетах, были нравоописательными и бытописательными. Иногда они посвящались характеристике тех или иных общественных типов, но чаще обзору новостей (городских, театральных, литературных и т. п.). При этом фельетоны литераторов охранительного лагеря обходили важные социальные проблемы, сосредоточивали внимание читателей на разных мелочах, были ориентированы на вкусы обывателя. Наиболее известный пример фельетонов подобного рода — еженедельный фельетон Булгарина «Всякая всячина», печатавшийся в газете «Северная пчела»[9]. Передовые литераторы, наоборот, стремились поднять в своих фельетонах актуальные, злободневные вопросы, что неизбежно вступало в противоречие с жанровой установкой тогдашнего фельетона на мелкотемье. Средством разрешения этого противоречия обычно была ирония, благодаря которой фельетон приобретал сатирическое направление.

Это может быть прослежено на стихотворных фельетонах Некрасова.

К наиболее ранним из них принадлежит «Чиновник» (1844).

Он имеет характер нравоописательный: подробно (можно сказать, даже скрупулезно) описывает поэт привычки, взгляды, поступки своего персонажа — чиновника «средней руки», взяточника, лебезящего перед начальством и умеющего «распечь» подчиненных.

Говоря о «Чиновнике», Белинский очень точно подметил, что здесь «мысль, поражающая своей верностью и дельностью, является в совершенно соответствующей ей форме»[10]. Белинский не договорил (может быть, по цензурным соображениям), что Некрасов обличает, высмеивает своего персонажа и что избранная поэтом форма — это прежде всего ирония.

Ироническая маска, которой пользуется здесь поэт, — это маска фельетониста, регистрирующего всякие мелочи и снисходительно относящегося к недостаткам своего «героя», которые, дескать, не чужды и ему самому, фельетонисту. Справедливо указание Б. Я. Бухштаба, что «Некрасов ведет повествование от лица «благонамеренного» автора и называет свой очерк «благонравной повестью» (I, 196)»[11].

Ирония явственно выступает в целом ряде мест стихотворения: и там, где поэт «воспевает» довольно-таки непривлекательную наружность чиновника («...был таким, как должно, человеком <...> Торжественно лежал Мясистый, двухэтажный подбородок...» — I, 194); и там, где он «прославляет» пустое и пошлое времяпровождение чиновника — карточную игру («Пою, что Русь и тешит и чарует...» и т. д. — I, 196); и там, где он говорит о «примерной» службе чиновника[12]; и там, где описывается отношение чиновника к театру и к литературе (см. I, 197—198).

Если даже в «Чиновнике» и промелькнет нейтральное описание, то в ироническом контексте оно неизбежно приобретает негативный (по отношению к чиновнику) смысл. Поэтому некоторой натяжкой представляется суждение Б. Я. Бухштаба: «...Иронический панегирик сменяется откровенными словами о жизни, бесконечно печальной своей пустотой:

Что ж делать нам?... играть!.. и мы играем,
И благо, что занятие нашли...
(I, 197)»[13].

«Откровенность» здесь весьма относительная, что станет ясно, если привести продолжение этой цитаты, где автор вполне «извиняет» своего героя: «Сидеть грешно и вредно сложа руки...» А в другом месте стихотворения автор говорит и о своем собственном пристрастии к карточной игре: «Притом, я сам страсть эту уважаю,— И ею сам восторженно киплю...» (I, 197). Вообще на всем протяжении этой сатиры с повествователя ни разу не спадает условная, ироническая маска «благонамеренного» фельетониста. Собственно же «благонамеренность» этой маски наиболее явственно чувствуется в строчке, где говорится, что чиновник избежал «больных влияний века» (I, 194), под которыми подразумеваются передовые идеи.

В сатире «Чиновник» Некрасов ни разу не высказал свои вольнодумные мысли прямо, непосредственно. Они везде прикрыты той иронической маской «благонамеренного» фельетониста, которую избрал поэт.

Другую вариацию той же иронической маски мы находим в стихотворении «Новости» (1845), которое было опубликовано с подзаголовком «Газетный фельетон». Оно, действительно, выдержано в манере тогдашнего газетного фельетона: повествование строится как непритязательный обзор городских (петербургских) сплетен и происшествий; обращение к «почтеннейшей публике», которым начинаются «Новости», намекает на развлекательную установку стихов. В соответствии с этим образ повествователя принимает черты фельетониста-газетчика, не интересующегося политикой, профессионального поставщика «сенсаций» для обывателей (таково, например, уже самое первое «чудо», о котором сообщается здесь: «Остался некто без пяти в червях, Хоть — знают все — играет он не худо» — I, 201).

Однако «безобидность» стихотворения обманчива: Его политическая острота проявляется уже в отдельных эпизодах, скажем, в истории чиновника-богача, который сошел с ума, когда его обошли чином (см. I, 202—203). Но она не ограничивается подобными эпизодами. Глубинный смысл стихотворения — в широком показе ничтожности интересов дворян, чиновников, обывателей, в показе страшного духовного оскудения, обусловленного мертвящей атмосферой реакционной николаевской эпохи. Ирония здесь, как и в «Чиновнике», является средством обличения: там под видом восхваления чиновника поэт разоблачал чиновничество; здесь под видом упоения «новостями» разоблачает общество, падкое на сплетни, на пошлые и мелкие «новости». Верно подметил Б. Я. Бухштаб, что Некрасов здесь «зло издевается над мелкостью и пошлостью этих самых сенсаций, уводящих людей прочь от действительных интересов, подлинно достойных человека»[14].

При всем сходстве идейно-художественных установок «Новости» отличаются от «Чиновника» способом подачи образа автора-повествователя. В «Чиновнике» этот образ был скрыт за иронической маской на всем протяжении стихотворения; в «Новостях» же имеется лирическое отступление (от слов «Уныло мы проходим жизни путь» до «Но — скучны отступления!» — I, 202), в котором о пустоте и пошлости обывательского существования говорится совершенно серьезно, без иронии. Здесь ироническая маска как бы приподнимается — и выступает уже не условный образ беззаботного фельетониста, а сам автор, скорбный и негодующий. В первой (газетной) публикации этого отступления не было — оно было исключено цензурой (см. I, 584); в отступлении выражены, по существу, те же идеи, что и в остальном тексте стихотворения, но они не прикрыты иронией, и потому цензура сразу поняла их «крамольность».

Эта стычка с цензурой не заставила Некрасова отступить: в последующих своих сатирах он обычно вводил в иронический текст лирические стихи, хотя несомненно, что именно они привлекали особое внимание цензуры.

Говоря о «последующих сатирах», я имею в виду прежде всего так называемый «номерной цикл», куда входит целый ряд произведений: «О погоде», «Балет», «Газетная», «Недавнее время».

«Номерной цикл» появился много позже «Чиновника» и «Новостей», но несомненно, что в жанровом отношении он связан с этими стихотворными фельетонами 1840-х годов. «Фельетонность» «номерного цикла» была отмечена современниками Некрасова, о ней не раз писали критики и литературоведы. В. П. Буренин, пародируя в 1866 г. сатиры «О погоде» и «Балет», придал своей пародии («На Невском») подзаголовок: «Фельетон 89»[15]. Реакционный критик В. Г. Авсеенко, нападая на сатиры «номерного цикла» (в частности, на сатиру «О погоде»), усматривал в них отпечаток «водевильно-фельетонной литературы чисто петербургского происхождения» и писал: «...Точка зрения наблюдателя, обозревающего окружающую его действительность с панелей Невского проспекта,— сказывается в сатирах г. Некрасова...»[16] И далее: «Нередко содержание некрасовской сатиры замечательным образом совпадает со статьями «Петербургского листка»...»[17]. Бранный тон этих суждений унизителен, с нашей точки зрения, не для Некрасова, а для самого Авсеенко. Но в них содержалась и верная мысль: сатиры Некрасова, действительно, были связаны с традициями газетного фельетона. О «журнализме», «газетности» Некрасова писали и советские литературоведы[18], и их выводы справедливы, прежде всего, применительно к сатирам поэта.

В сатире «О погоде», как и в стихотворении «Новости», сквозь ироническую маску фельетониста-обозревателя проступают черты самого автора[19].

Соотношение между этими двумя обликами повествователя в двух частях сатиры «О погоде» различное.

В первой части (1859) фельетонная манера, с характерным для нее «бездумным» (конечно, лишь по видимости) перечислением разных лиц, впечатлений и т. п., занимает лишь скромное место и выступает по преимуществу в главе «До сумерек», напр.: «Прибывает толпа ожидающих, Сколько дрожек, колясок, карет! Пеших, едущих, праздно зевающих Счету нет!» (II, 67). Ироническая маска ощущается здесь более или менее явственно лишь местами, напр.: «Я горячим рожден патриотом, Я весьма терпеливо стою, Если войско, несметное счетом, Переходит дорогу мою. Ускользнут ли часы из кармана, До костей ли прохватит мороз Под воинственный гром барабана, Не жалею: я истинный Росс!» (II, 66).

Подлинной, «внутренней» темой первой части является драматизм городской, петербургской жизни; особое внимание уделяется тяжкой доле бедняков[20]. Здесь много истинно лирических стихов. Б. О. Корман не без основания относит к лирике всю 1-ю главу этой части — «Утренняя прогулка»[21]. Но и в других

главах этой части лиризм очень явственно чувствуется. Приведу хотя бы стихи о детях бедняков, жертвах города-омута, из последней 3-й главы «Сумерки»:

Этот омут хорош для людей,
Расставляющих ближнему сети,
Но не жалко ли бедных детей!
Вы зачем тут, несчастные дети?
Неужели душе молодой
Уж знакомы нужда и неволя?
Ах, уйдите, уйдите со мной
В тишину деревенского поля!
и т. д. (II, 72).

Эти строки, с их песенными интонациями, выделяющимися на общем фоне повествования, тематически перекликаются с известным лирическим стихотворением Некрасова «Плач детей» (1860) и, несомненно, лиричны по своей природе. Лирика в первой части «О погоде» имеет скорбную тональность. В этой части образ повествователя чаще всего выступает как образ самого поэта, без иронической маски.

Другое дело — во второй части «О погоде». Эта часть выдержана в повествовательной манере, лиризм здесь мало ощущается. Поэтому и образ самого поэта без иронической маски здесь не появляется. Лишь в одно месте, казалось бы, проглядывают его черты — в обращении к Петербургу: «Милый город! где трудной борьбою Надорвали мы смолоду грудь...» (II, 215). Но в соседних стихах рассказчик причисляет себя к миру богатых, привилегированных: к тем, кого сообщения о скоропостижных кончинах обжор волнуют больше всех политических известий (см. II, 213); к тем, кто летом берет заграничный паспорт и уезжает чихать в Севилью (см. II, 214). Однако поэт тут же дает понять, что избранная им маска «благонамеренного» фельетониста условна, что у него, у подлинного автора, другое отношение к окружающей действительности. Например, описывая петербургскую грязь («Зацветает в каналах вода» и т. п.), он тут же иронизирует над подобными описаниями (для рядовых газетных фельетонов характерными): «Наша муза парит невысоко, Но мы пишем не легкий сонет, Наше дело исчерпать глубоко Воспеваемый нами предмет» (II, 215). А в другом месте, насмехаясь над цензурой, прямо указывает, что пишет о погоде лишь потому, что цензор не позволяет касаться острых тем, и, в частности, обличать представителей социальных верхов:

А театры, балы, маскарады?
Впрочем, здесь и конец, господа,
Мы бы там побывать с вами рады,
Но нас цензор не пустит туда.
До того, что творится в природе,
Дела нашему цензору нет.
«Вы взялися писать о погоде,
Воспевайте же данный предмет!»
(II, 217).

Так ироническая маска приподнимается, и из-под нее выглядывает лицо подлинного автора.

Оригинально разработан образ автора-повествователя в сатире «Балет» (1866).

Вид иронической маски повествователя связан здесь с темой сатиры: речь идет о праздной толпе «театралов», «балетоманов»,— и повествователь выдает себя за одного из них. Принадлежность его к этой толпе подчеркивается многократным употреблением местоимения «мы». При помощи этого местоимения он причисляет себя к тем, которые постоянно ищут, «где бы занять поскорей?» (II, 246), но всегда достают деньги «на цветы, на подарки актрисам» (II, 246) и потому считают себя ценителями и покровителями искусства; их приводит в экстаз псевдонародное балетное искусство, рядящееся в крестьянские одежды (см. II, 252); но больше всего привлекают их в балете ножки танцовщиц (см. II, 250—251)[22].

В некоторых местах сатиры «Балет» маска пошляка-«балетомана» как бы приподнимается. Автор говорит о себе как о поэте, который, впрочем, отказался от обличения богатых и власть имущих («...Немы струны карающей лиры, Вихорь жизни порвал их давно!» — II, 244). Но это — ирония: автор тут же дает понять читателю, что «струны карающей лиры» отнюдь не порваны. Само перечисление тех, кого поэт обещает «не коснуться», «прейти молчаньем», содержит ряд сильнейших обличительных характеристик: «Накрахмаленный денди и щеголь (То есть: купчик — кутила и мот)», «Безличная сволочь салонов» и т. п. (II, 245).

Прием «приподнимания» иронической маски Некрасов употребил в «Балете» не впервые; мы уже говорили об этом приеме, разбирая сатиры «Новости» и «О погоде». Но в «Балете» этот прием усилен при помощи введения персонифицированного образа Музы.

Муза приобретает здесь даже черты живой женщины. В самом начале сатиры говорится, что поэт привел ее с собою в театр: «Муза! нынче спектакль бенефисный, Нам в театре пора побывать. Мы вошли...» и т. д. (II, 144). Но вместе с тем Муза есть воплощение истинных взглядов поэта, его высоких представлений об искусстве[23], его совести. В дальнейшей части сатиры это двойное осмысление образа Музы получает свою реализацию в оригинальном фабульном ходе: обнаруживаются коренные идейные разногласия между Музой и повествователем (облаченным, как уже говорилось, в условную ироническую маску пошляка-«театрала»); она «скучна и угрюма» (II, 252), она не хочет вместе с ним восторгаться псевдонародными танцами балерины; заметив это, он увещевает ее: «...Полно, дитя! Неуместна здесь строгая дума, Неприлична гримаса твоя...» (II, 252)[24]. Но Муза молчит. Поэт задает вопрос: «Что ж ты думаешь, муза моя?..» (II, 252). И тут же следует ответ: «На ко-

нек ты попала обычный — На уме у тебя мужики...» (II, 252). И далее передаются ее «думы» о мужиках; это — стихи о рекрутских наборах, о неизбывном крестьянском горе; сатира сменяется проникновенной лирикой, которая и завершает все стихотворение. Так с помощью персонифицированного образа Музы мотивируется появление в сатире «Балет» чисто лирических стихов.

Другую маску избрал Некрасов в сатирах «Газетная» (1865) и «Недавнее время» (1871): здесь речь ведется от лица «клубиста» — завсегдатая аристократического Английского клуба в Петербурге. Некрасов сам был членом этого клуба; он вступил туда (еще в 1854 г.)[25], очевидно, не в последнюю очередь для того, чтобы поближе познакомиться с «клубистами» и затем вывести их в своих сатирах.

«Газетная» — так именовалась в Английском клубе читальня. О ее постоянных посетителях рассказывается в сатире «Газетная». Здесь же приводится разговор автора-повествователя с одним из этих посетителей — отставным цензором. Здесь — и размышления самого автора-повествователя.

Основное место в сатире «Газетная» занимают суждения о литературе.

От имени «клубиста» высказываются консервативные мысли, например, мысль о благотворности субсидирования изданий охранительного толка, которое было предпринято правительством в качестве противовеса «расходившейся» радикальной печати: «До того расходилась печать, Что явилась потребность субсидий» (II, 220). В контексте стихотворения выявляется скрытая в подобных фразах ирония.

В этой сатире ироническая маска повествователя несколько раз «приподнимается» при помощи своеобразного художественного приема, который условно можно назвать «внутренним диалогом»: размышления автора-повествователя предстают как бы в виде разговора между «клубистом» и подлинным автором.

Например, «клубист» предпочитает переводные, французские романы, ибо русские книги производят, дескать, тягостное впечатление, в них слишком много «мрака и стона» (II, 220). Подлинный автор, возражая, отстаивает право русского писателя на грустную, серьезную тематику; при этом он ссылается и на грустный тон русских народных песен: «Спокон веку работа народная Под унылую песню кипит, Вторит ей наша муза свободная, Вторит ей — или честно молчит» (II, 220—221).

В другом месте сатиры «клубист» говорит, что перед лицом «тузов», сильных мира сего, от которых зависят судьбы людей, поневоле начинаешь раболепствовать, «И начнешь сатирический стих В комплимент перелаживать сладкий...» (II, 221). Подлинный же автор отвечает, что своих грустных песен переделывать он не будет:

Примиритесь же с Музой моей!
Я не знаю другого напева.
Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей...
(II, 222).

Так ироническая речь вновь обрывается, ироническая маска «клубиста» приподнимается, и в проникновенных лирических стихах поэт излагает свои истинные взгляды; истинность этих взглядов подчеркивается особой эмоциональностью тона (высокая патетика; в стихах «Спокон веку...» и т. д.— и песенные интонации).

В сатире «Недавнее время» ироническая маска «клубиста» является более устойчивой, подлинный (неизмененный) голос поэта слышится реже. Это мотивируется установкой на юбилейное «прославление» Английского клуба (в 1870 г. он отметил свое столетие). В оглавлении той книжки «Отечественных записок», в которой была опубликована сатира (1871, № 10), Некрасов сопроводил заглавие «Недавнее время» подзаголовком: «Записки клубиста, изданные Н. Н.» (II, 712): этим он, видимо, хотел указать читателям, что взгляды «клубиста» чужды ему, «Н. Н», т. е. Некрасову. Впрочем, ироническое звучание речей «клубиста» чувствуется и в самом контексте стихотворения.

В самом начале сатиры повествователь причисляет себя к «клубистам»: «Нынче скромен *наш клуб* именитый...» (II, 328. Курсив мой.— *А. Г.*). Он восхваляет прошлое этого клуба, когда «...Ключом Самобытная жизнь здесь кипела, Клуб снабжал всю Россию умом...» (II, 328—329). Но, оказывается, клуб «снабжал» по преимуществу сплетнями; знаменит он был, прежде всего, своими пирами и «безумной» игрой; среди всякого рода обжор, прожигателей жизни, доносчиков здесь бывали и крупные сановники, и богатые банкиры, и другие влиятельные лица; «Наши Фоксы и Роберты Пили Здесь за благо отечества пили...» (II, 331); здесь бывали и такие «тузы-старики», которым были известны самые последние, еще не обнародованные распоряжения царя (см. II, 329). В сатире очень четко сказано о ничтожности дел и интересов всех этих людей. Вот как характеризуется поведение «клубистов» в николаевское время: «Интересами личными все мы Занимались больше в те дни» (II, 339); «Не задеты ничем за живое, Всякий спор мы бросали легко, Вот за картами,— дело другое! — Волновались мы тут глубоко» (II, 339). При Александре II, в эпоху реформ, занятия этих людей изменились: многие помещики обеднели, так что не на что стало играть в карты (см. II, 344); зато начались пустые и бесплодные словопрения о реформе («Крепостник, находя беззаконной, Откровенно реформу бранил, А в ответ якобинец салонный Говорил, говорил, говорил...» — II, 345).

Пользуясь иронической маской «клубиста», Некрасов с показным простодушием рассказал в «Недавнем времени» много «непозволительного»: об аресте Н. А. Полевого (см. II, 329),

о разгроме кружка петрашевцев (см. II, 330)[26]; сказал и о том, что генерал-адъютантом может быть самый ничтожный человек (см. II, 334)[27].

Однако наибольшая острота сатиры заключалась, очевидно, не в частностях, не в отдельных выпадах, а в том обобщенном образе всей правящей верхушки (консервативной и либеральной), который вырастал из суждений о клубе и «клубистах». Это выявилось еще при рассмотрении «Недавнего времени» 19 октября 1871 г. в Совете Главного управления по делам печати. Член Совета В. М. Лазаревский, находившийся тогда в приятельских отношениях с Некрасовым, пытался защитить поэта указанием на то, что «Недавнее время» «есть действительно не более как характеристика Английского клуба, что доказывается уже тем, что почти все выведенные там лица не суть какие-нибудь общие образы, а лица более или менее весьма угадываемые»[28]. И, наоборот, выступивший против Некрасова начальник Главного управления М. Р. Шидловский настаивал на том, что «клуб здесь только маска, под прикрытием которой поэту удобнее порицать порядки»[29] самодержавной России. Как видим, Некрасов в своей сатире прекрасно использовал те обличительные возможности, которые давала маска «клубиста». Но, с другой стороны, очевидно, что именно вследствие большой политической остроты этого произведения условность иронической маски «клубиста» была на этот раз понята цензурой и поэтому возникло крайне неприятное для Некрасова цензурное дело.

Как и во многих других сатирах, в «Недавнем времени» Некрасов прибегнул к приему «приподнимания маски»; но прием этот встречается здесь крайне редко, причем политическая лирика звучит не в полный голос, а лишь в виде намеков (таков, например, намек на наличие цензурных препятствий в обращении к читателю-другу: «...Читатель! в вопросах текущих Права голоса мы лишены...» — II, 346).

Иначе построен образ автора-повествователя в сатирических поэмах «Суд» (1867) и «Современники» (1875). Это — фабульные произведения, и образ повествователя служит здесь одной из основных пружин, лежащих в основе развития фабулы. Он не является здесь основным объектом сатиры и вообще в политическом отношении более или менее нейтрален. Впрочем, политическая нейтральность его относительна и в каждой из этих поэм имеет свою мотивировку.

Поэма «Суд» своим сатирическим острием направлена против цензурной реформы 1865 г., которая, вопреки официальным заявлениям, не облегчила положение русской литературы. По отношению к литераторам стали широко применяться карательные меры, в том числе и привлечение к суду. Под суд мог попасть и далекий от политики писатель,— тогда произвол властей был особенно нелепым, что и показал Некрасов в «Суде». Повество-

вание в поэме ведется от лица политически «безобидного» писателя. Образ его — не отрицательный, но комический. Он подан не в сатирическом, а в юмористическом плане. Если он и овеян иронией, то это горькая, не лишенная сочувственных нот ирония. Писатель поставлен в комические ситуации. Например, ночью в дверь его квартиры долго звонит принесший повестку жандарм, и это описано так: «А звон, неумолим и скор, Меж тем на миг не умолкал, Пока я брюки надевал...» (II, 296). Дальше рассказывается, что, пока писатель говорил с жандармом, догорел огарок, — «...и вдруг расстались мы Среди зловония и тьмы» (II, 299). Комичны, подчас пародийны описания поступков и внешности писателя, вложенные в его собственные уста, например (в обращении к публике): «Итак, любуйся: я плешив...» (II, 303), — здесь, видимо, пародируется начало поэмы Жуковского «Шильонский узник» («Взгляните на меня: я сед»)[30].

Однако образ повествователя в поэме «Суд» не только комичен: в какой-то мере он и лиричен. Так, в уста повествователя вложено замечательное описание процесса творчества, которое вполне естественно звучало бы и в устах самого поэта (или его лирического героя): «...Невозможно рассказать, Во что обходится союз С иною музой <...> С железной грудью надо быть, Чтоб этим ласкам отвечать, Объятья эти выносить, Кипеть, гореть — и погасать И вновь гореть — и снова стыть. Довольно! разве досказать, Удобный случай благо есть, Что я, когда начну писать, Перестаю и спать, и есть...» (II, 304).

В «автобиографии» повествователя в «Суде» явно присутствуют некоторые эпизоды из биографии самого Некрасова. Однако даны лишь такие эпизоды, которые осмысляются как некие гнетущие обстоятельства, подавляющие человеческую личность и достоинство человека. Например, о своем детстве повествователь говорит: «Родился я в большом дому, Напоминающем тюрьму, В котором грозный властелин Свободно действовал один, Держа под страхом всю семью И челядь жалкую свою» (II, 302)[31]; «Рассказы няни о чертях Вносили в душу тот же страх» (II, 302)[32]. О гимназическом ученье: «...Придешь, бывало, в класс И знаешь: сечь начнут сейчас!» (II, 304)[33]. Рассказывая о цензурных преследованиях, которым подвергалось его творчество, повествователь приводит опять-таки эпизоды из биографии самого Некрасова: «Мне граф Орлов мораль читал, И цензор слог мой исправлял» (II, 304)[34].

Эти эпизоды находят себе аналогию в «автобиографии» некрасовского лирического героя. Но в поэме «Суд», в отличие от лирических произведений поэта, они не опоэтизированы высокими гражданскими идеалами (ведь речь ведется от лица писателя, далекого от политики); они выглядят подчас несколько комично, подчеркивая трусость писателя.

Чтобы это различие выступило более наглядно, можно сопоставить биографические мотивы в поэме «Суд» и в написанном в том же (1867) году лирическом стихотворении «Умру я скоро. Жалкое наследство...» В стихотворении те же биографические мотивы, одухотворенные передовыми политическими идеалами Некрасова, переданы в патетических, вдохновенно лирических стихах: «Под гнетом роковым провел я детство И молодость — в мучительной борьбе...», «Как мало знал свободных вдохновений, О родина! печальный твой поэт! Каких преград не встретил мимоходом С своей угрюмой музой на пути?..» (II, 261) и т. п.

Политически нейтрален повествователь и в начале поэмы «Современники». Из книги он узнал, что настали времена, подлей которых еще не бывало (см. III, 91). Наивно не веря этому, он отправляется изучать современные нравы в качестве беспристрастного наблюдателя. Постепенно он убеждается, что книга была права; см., например, слова в конце поэмы, непосредственно перед эпилогом, о купцах, поющих народную песню: «Чуть и меня не привел в умиление Этот *разбойничий* хор!..» (III, 139. Курсив мой.— *А. Г.*)[35].

Можно сделать выводы о различии образа автора-повествователя в лирике и в сатире Некрасова. В лирике он является сходным (конечно, не адекватным) отражением личности самого поэта, с его взглядами, с его гражданскими идеалами. В сатире же в образе повествователя черты авторской личности (со свойственными автору взглядами) передаются в нарочито преображенном виде; черты подлинного автора здесь чаще всего замаскированы (различные иронические маски, подчас сами становящиеся объектами обличения; комический колорит и т. п.) либо замаскированы частично (прием «приподнимания маски»)[36].

Эта маскировка была эффективным средством эзоповской речи, помогала Некрасову проводить в печать вольнодумные, революционные идеи. Этим определяется место некрасовской сатиры в истории русской общественной мысли и русской литературы, в частности родство ее с сатирой Щедрина. Но соотношение художественной формы сатир Некрасова и Щедрина (например, сопоставление иронических масок повествователя в сатирических стихотворениях Некрасова и в сатирических циклах Щедрина) может явиться предметом другой статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964; Лирическая система Некрасова.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература, М., 1971.

[2] Вулис А. З. Сатира.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971, стлб. 673.— Необходимо оговориться, что некоторые другие теоретики считают возможным в отдельных случаях существование сатиры и

без смеха; см., напр., Борев Ю. Б. Основные эстетические категории. М., 1960, с. 244.

[3] В нашей статье речь идет именно о стихотворениях. Вопрос о носителе речи в других сатирических жанрах, например, в комедии, ставится, конечно, по-иному.

[4] Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1940, с. 187.

[5] Наряду с иронией, другой характерной для сатиры формой является пародия (см.: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 205). Пример сатиры-пародии у Некрасова — «Колыбельная песня», пародирующая «Казачью колыбельную песню» Лермонтова. Комический эффект здесь возникает, не в последнюю очередь, благодаря тому, что обличение будущего чиновника поэт условно вкладывает в уста его матери, а не ведет от своего лица. Эта условность вызвала деланное возмущение реакционеров, обвинивших Некрасова в глумлении над материнским чувством (см. I, 517—518).

[6] Еще в 1841 г. в магистерской диссертации «О понятии иронии» С. Кьеркегор писал, что «субъект в иронии освобождается от той связанности, в которой его держит последовательная цепь жизненных ситуаций» (цит. по статье: Шпагин П. И. Ирония.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1966, стлб. 179).

Необходимо оговориться, что у Кьеркегора речь шла об особой, так называемой романтической иронии, понимаемой лишь как выражение субъективного настроения: «Die Ironie ist eine Bestimmung der Subjektivität» (Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. München und Berlin, 1929, S. 219). Однако известная изменчивость, «неуловимость», субъекта речи, подмеченная Кьеркегором, имеет место во всякой иронии.

Современный советский исследователь указывает, что ирония есть «специальный случай *притворства* автора, которое противостоит *естественной* (по определению) позиции читателя»; ирония — «случай динамики авторской позиции по отношению к позиции читателя...» (Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 166—167).

Эта особенность иронии обусловлена сложным переплетением объективных и субъективных элементов во всяком комическом, если это комическое выступает в искусстве. «...Комическое в искусстве <...> является отражением комического в жизни. Всякое отражение, в том числе и художественное, означает преломление объективных качеств действительности через субъективное восприятие. Комическое в искусстве, безусловно, не идентично с комическим в действительности, ибо в искусстве оно связано с рядом субъективных моментов, возникающих не только в процессе восприятия объективного комического, но и при его художественном воспроизведении» (Богданов М. Б. Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века и некоторые вопросы теории сатиры. М., 1962, с. 12—13).

[7] Чуковский Корней. Мастерство Некрасова. М., 1971, с. 692.

[8] Объектом изучения в данной статье являются такие сатирические стихотворения, в которых речь ведется от лица автора или условной иронической маски, за которой скрывается автор. Поэтому мы, естественно, не касаемся тех сатирических стихотворений, где роль повествователя выполняет персонаж, наделенный своими реальными чертами и не ассоциирующийся с автором («Ростовщик», «Нравственный человек», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» и т. п.).

[9] Ср. в позднейших некрасовских «Песнях о свободном слове» суждение о фельетоне, вложенное в уста некоего мелкотравчатого фельетониста: «Тот род, который так прославил Булгарин в «Северной плече» (II, 234).

[10] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 218.

[11] Бухштаб Б. Я. Начальный период сатирической поэзии Некрасова.— «Некрасовский сборник», II. М.—Л., 1956, с. 125.

[12] Характерна оговорка: «Но (на жену, как водится) в Галерной Купил давно пятиэтажный дом» (I, 194),— купил, конечно, на взятки (ибо не ку-

пишь пятиэтажный дом на жалованье), а записал дом на имя жены, чтобы не возбуждать лишних пересудов и подозрений.

[13] Бухштаб Б. Я. Цит. соч., с. 125.

[14] Там же, с. 129.

[15] Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX вв.). Л., 1960, с. 539.

[16] А<всеенко>. Поэзия журнальных мотивов.— «Русский вестник», 1873, № 6, с. 902.

[17] Там же, с. 904.

[18] См. статью «Журнализм Некрасова» в кн.: Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Л., 1929; Гин М. М. О так называемой «газетности» Н. А. Некрасова.— В кн.: Журналистика и литература. М., 1972.

[19] О «разноликости» образа автора-рассказчика в сатирах «номерного цикла» — см. также: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966, с. 202—205.— Впрочем, М. М. Гин лишь констатирует факт «разноликости», не связывая его с природой сатирических жанров.

[20] Ср.: Фролова Т. Д. Незавершенный сатирический цикл Н. А. Некрасова.— «Некрасовский сборник», I. М.—Л., 1951, с. 176, 178.

[21] См.: Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова, с. 191; Лирическая система Некрасова, с. 121.

[22] Может показаться, что маска повествователя в «Балете» меняется: в куплетах «Я был престранных правил...» речь ведется от имени пошляка, восторгающегося не искусством балета, а красивыми ногами танцовщиц; в других же местах сатиры выступает как бы новый повествователь — панегирист псевдонародного балета, где стилизованные крестьянские пляски служат для развлечения праздной толпы «балетоманов». Но прием смены масок для некрасовских сатир не характерен. Очевидно, речь ведется от лица той же самой маски, которой приписана целая, если можно так выразиться, «система взглядов».

[23] Ср. обращение к матери в «Рыцаре на час»: «Не робеть перед правдой-царицею, Научила ты музу мою...» (II, 96).

[24] Условное отделение персонифицированного образа Музы от образа автора встречается и в лирике Некрасова, напр., в «Элегии» (1874): «Довольно ликовать в наивном увлеченьи,— шепнула муза мне...», и т. д. (II, 392). Но в лирике грань между «автором» и «Музой», конечно, не столь резкая, поскольку «автор» выступает не в виде иронической маркн, а в виде лирического героя.

[25] См.: Столетие С.-Петербургского Английского собрания. СПб., 1870.

[26] Как известно, стихи о деле Петрашевского долго не могли быть напечатаны из-за цензурных препятствий (см. II, 715).

[27] См.: Папковский Б., Макашин С. Некрасов и литературная политика самодержавия.— «Литературное наследство», т. 49—50. М., 1946, с. 511.

[28] Там же, с. 510.

[29] Там же.

[30] Более подробно о пародировании романтических образцов в поэме «Суд» — см. в моей статье «Н. А. Некрасов — обличитель царской цензуры».— «Ученые записки» Калининградского педагогического института, вып. VI, 1959, с. 92—95.

[31] Строки эти перекликаются по содержанию со многими лирическими стихотворениями Некрасова (напр., со стих. «Родина»). Здесь содержится намек на быт Грешнева, где Некрасов не родился, но провел свое детство.

[32] Ср. аналогичный автобиографический эпизод в поэме «На Волге» (II, 85).

[33] Это — описание нравов Ярославской гимназии, где учился Некрасов.

[34] А. Ф. Орлов — шеф жандармов; в 1849 г. вызвал Некрасова и сделал ему выговор за «предосудительность» некоторых статей в «Современнике».

[35] Эволюция образа повествователя в «Современниках» подробно прослежена И. С. Савостиным в докладе «Фабула, сюжет и композиция в поэме

Некрасова «Современники» (доклад прочитан в Калининградском университете, на научном семинаре «Н. А. Некрасов и его время», 19 ноября 1973 г.).

[36] Художественное творчество, конечно, богаче такого рода схем. В отдельных случаях лирический герой может появиться и в сатирическом произведении. Примером этого представляются мне некрасовские «Песни о свободном слове» (1865—1866). Сатирические (иронические по своему звучанию) суждения о цензурной реформе вложены здесь в уста разных персонажей: рассыльного, наборщиков, фельетониста, редактора и др. От лица редактора, озабоченного тем, что за любое произведение, помещенное в журнале, он может подвергнуться разным карам, написана «песня» «Осторожность»; характерно первоначальное ее заглавие «Журналист будущего» (II, 691),— журналистами в ту пору называли редакторов; неточно указание В. Е. Евгеньева-Максимова («Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова», т. III, М., 1952, с. 385, 386), что «Осторожность» вложена в уста писателя.— Но там, где слово берет сам лирический герой, появляются серьезные, истинно лирические стихи. Они обрамляют весь цикл: см. открывающее «Песни о свободном слове» стихотворение «Рассыльный» (II, 228—229) и замыкающее их стихотворение «Пропала книга!» (II, 242—243).

В. А. Егоров

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОБЪЕКТА ИССЛЕДОВАНИЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ САТИРЫ Н. А. НЕКРАСОВА

Новое отрицает старое. Развитие искусства идет путем преемственности, которая предполагает отрицание. Преемственность без отрицания — эпигонство. Блестящие находки, затертые руками эпигонов, тускнеют, появляется потребность в новых эстетических ценностях (темах, идеях, формах).

Некрасовское творчество началось в кризисный для русской поэзии период (смерть Пушкина, Лермонтова, Кольцова, упадок популярности стихов у читающей публики, ослабление интереса демократической критики к поэзии) и явило собой новый образец поэзии. Отмечая качественное отличие некрасовской поэзии от предшествующей, И. С. Тургенев писал: «Из беломраморного храма, где поэт являлся жрецом, где, правда, горел огонь... но на алтаре—и сожигал... один фимиам,—люди пошли на шумные торжища, где именно нужна метла... и метла нашлась. <...> Зазвучал голос поэта «мести и печали»...»[1]

Преодолев эпигонский романтизм сборника «Мечты и звуки», Некрасов пришел к сатире, к отрицанию. Пафос поэзии Некрасова—в разоблачении традиционной морали, социальной несправедливости, меркантильного искусства. «История действует основательно, когда несет в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы — ее комедия»[2],— писал Карл Маркс.

Обычно элементы нового искусства спорадически появляются в старом, поэтому важно проследить связь новаторского и комического. По Б. Дземидоку, наиболее общей типологической моделью комического является «отклонение от нормы»[3]. В. Я. Пропп

иллюстрирует это положение примером с модами: «Новые моды смешны при своем появлении, потом, когда их перенимают многие, они перестают быть смешными, но вновь становятся смешными, когда устаревают и сменяются новыми модами»[4]. Отличаясь от общепринятых канонов, произведения новаторов служат объектами пародирования, осмеивания, другими словами, содержат элементы комического. Наличие комического легко воспринимается современниками, потомкам труднее уловить необычность формы, аллюзии, иронические оценки. Сейчас только специалист скажет, что стихотворение Н. А. Некрасова «Мое разочарование» (1851) не просто шутка об обманутом женихе, но едкая пародия на стихи Каролины Павловой.

Сама тематика произведений молодого Некрасова могла вызывать у современников комический эффект. В водевиле П. А. Каратыгина «Натуральная школа» один из героев заявляет:

Мы, мы натуры прямые поборники,
Гении задних дворов!
Наши герои: бродяги и дворники,
Чернь петербургских углов [5],—

и зрителям, воспитанным на литературе иной тематики, это могло показаться смешным. («Петербургские углы» — название очерка Н. А. Некрасова из сборника «Физиология Петербурга»).

Еще труднее проследить восприятие современниками формы поэзии Некрасова. «Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове,— отмечал Ю. Н. Тынянов,— был оскорблен Некрасовым»[6]. Литературоведы ОПОЯЗА (Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум) усматривали новаторство некрасовской формы, между прочим, в «прозаизации поэзии».

Надо отметить, что связь поэзии Некрасова с прозой была замечена раньше (например, С. А. Андреевским, Г. В. Плехановым), однако в этот термин вкладывалось различное понимание. Ю. Н. Тынянов усматривал новаторство поэта в создании новой стиховой формы, прошедшем два этапа: 1) пародийные произведения, сдвиг старой формы вводом прозаической темы и лексики; 2) уничтожение явной пародийности, внесение в балладу и классическую ямбическую поэму сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»), физиологического очерка и фельетона («В больнице», «О погоде»), насыщение поэзии прозаизмами и диалектизмами.

«Новая форма» Некрасова подчас неверно воспринималась современниками. С какой иронией, например, И. С. Тургенев писал о некрасовской поэзии как о жеваном папье-маше с поливкой из острой водки! Прозаизмы в поэтической речи были смешны (порой, кстати, пародия, типично сатирический жанр, построена на столкновении «высокой» поэтической формы и «низкого», прозаического содержания).

Отметим еще один момент. Исследователь некрасовского стиха Б. В. Нейман пишет об использовании поэтом «переноса» enjambement: «Едва ли можно согласиться с мнением, встречающимся в некоторых исследованиях, будто Некрасову в меньшей степени, чем другим поэтам, свойственно использование этого приема»[7]. Нам хотелось бы сказать и об эмоциональном звучании некрасовских «переносов». Конечно, уже ко времени Некрасова устарело встречавшееся в классицистических поэтиках указание, будто «перенос» уместен лишь «в легких и шуточных стихотворениях»[8]. Некрасов, вслед за Пушкиным и Лермонтовым, вводил «переносы» в стихотворения любой тематики. Но при этом (как мы постараемся показать ниже) в сатирических стихотворениях «переносы» могли получить явно выраженное комическое звучание.

Ритмическое своеобразие поэзии Некрасова хорошо изучено[9]. Еще в дореволюционное время критики, вслед за Н. Г. Чернышевским, неоднократно отмечали преобладание у поэта, в сравнении с его предшественниками, трехсложных размеров, а также необычность ритмики. С. А. Андреевский писал: «...«Русских женщин» (княгиня Трубецкая) Некрасов написал таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку «Громобой», а Пушкин — балладу «Жених» <...> Ничего нельзя неудачнее придумать. Что вполне годилось к сказочному сюжету,— то вышло до прискорбия *забавно* в применении к такому вполне достоверному событию, как поездка княгини Трубецкой в Сибирь...»[10]

Все это подводит нас к мысли, что современники[11] порой воспринимали поэзию Некрасова в комическом плане, как часто бывает с новаторскими произведениями, не умея, а часто просто не желая понять, что «...внешняя форма некрасовского стиха не допускает применения к ней существующих эстетических масштабов»[12]. Разумеется, такое восприятие не являлось доминирующим, но все же его нельзя игнорировать. Восприятие поэзии современниками существенно отличается от нашего, по-иному реагируют они и на комическое.

В связи с этим встает вопрос о градации сатирических и юмористических произведений. Приведем такой пример.

Стихотворение Н. А. Некрасова «Женщина, каких много» (1846) в свое время воспринималось как сатирическое. С историческим изменением и исчезновением объектов осмеяния на первое место выступают приемы изображения действительности (т. е. не «что» критикуется, но, в большей степени, «как»). Другими словами, сейчас, с определенными оговорками, стихотворение можно квалифицировать как юмористическое. Синхронный и диахронный подходы дают различные результаты. «Брать за определяющий признак социальную вредность объекта — легко ошибиться с выводом, а тем более с прогнозом. Ибо мелкий недостаток дяди Поджера при иных условиях превращается в ан-

тиобщественную суетню «кипучего лентяя» Полесова»[13],— замечает исследователь сатиры А. З. Вулис.

А. З. Вулис определяет юмор как «все многообразие приемов и средств, которыми пользуется человек, чтобы распознать комическое и показать его людям»[14]. Очевидно, что в таком понимании сатира — цель, юмор — средство.

В современном литературоведении параллельно существуют две основные тенденции рассмотрения сатиры. Различие их — в степени связи с категорией комического. Сторонники первой не связывают понятие «сатира» с категорией комического. Очевидно, такое понимание термина идет от классицистической традиции, когда «сатира была жанром очень лирическим в том смысле, что она должна была передать возмущение, негодование автора, устремленное на героя, заданного заранее как явление отрицательное»[15]. «Неприятие Белинским сатиры в 34—35-х годах во многом объясняется тем, что слово «сатира» ассоциировалось со стихотворным жанром обличительного или обличительно-дидактического характера»[16]. Сторонники второй тенденции исходят из того, что критическая направленность — не доминирующий признак сатирического произведения. Комизм — вот определяющее в сатире. Это определение более распространено. Его мы и принимаем. Еще Н. Г. Чернышевский отмечал, что понятие «критическое» более широко, чем понятие «сатирическое»: «Сатирическое направление отличается от критического, как его крайность, не заботящаяся об объективности картин и допускающая утрировку»[17].

Сатира, таким образом, пользуясь терминологией А. З. Вулиса,— «юмористическая критика». Будем ли мы, исходя из этого, считать сатирическим каждое стихотворение, в котором содержится критика сатирическими средствами? Очевидно, нет. Сатирическим можем считать лишь произведение, в котором эти средства будут способствовать решению критической идеи, определяющей его направленность.

Содержанием дальнейшей работы должно явиться определение идейной направленности сатирических стихотворений Некрасова. Основная их особенность в интересующем нас аспекте — множественность объекта обличения. Это тема особой работы[18].

Необходимым признаком сатиры (в нашем понимании) являются комические средства идейно-эстетической оценки объекта. Поэтому мы выносим за пределы рассмотрения так называемые «инвективы» и «медитативно-обличительную сатиру» («Родина», «В неведомой глуши, в деревне полудикой...», «В больнице», «Перед дождем» и др.).

Некрасов тонко чувствовал и понимал специфику сатиры. В его произведениях обнаруживаются такие редкие для русской поэзии приемы, как рефрен («Нравственный человек», «Забытая

деревня», «Песни о свободном слове», «Еще тройка» и др.); умышленный сдвиг:

Горячо и, *право, славно*
Сердце русское твоё...
(«Послание к другу (из-за границы)».—
Курсив мой.— *В. Е.*);

комический перенос[19]:

К милой родине любовь
Пышет.
(Там же).

Интересен вопрос о роли поэтического контекста для восприятия жанровой природы произведения. (Контекст в данном случае понимается как поэтическое окружение стихотворения или ряда стихотворений). Явление это было замечено Н. Харджиевым и В. Трениным, высказавшими мысль, что В. Маяковский «сатириконовского периода» считался сатириком потому, что его стихотворения в окружении сатирических произведений других авторов воспринимались как сатирические, не являясь таковыми на самом деле[20].

Сатирическое наследие Н. А. Некрасова дает немало примеров такого рода. Современники улавливали, например, горькую иронию поэта в стихотворении «Перед дождем» во многом потому, что оно было помещено в юмористическом альманахе «Первое апреля», среди таких стихотворений с ярко выраженной сатирической направленностью, как «Женщина, каких много», «Он у нас осьмое чудо...» и др. Такие случаи являются частью более общих вопросов о роли авторского свидетельства при определении жанра произведения, о комической заданности и т. д. Нередко исследователи называют один из разделов сборника 1856 года разделом сатирических стихотворений, хотя еще в 1950 году В. Е. Евгеньев-Максимов отмечал, что «не все стихотворения данного раздела являются сатирами в чистом виде, в некоторых из них сатирические элементы выражены довольно слабо»[21]. Известно также, что Некрасов иногда сам определял жанр своих произведений. В ряде прижизненных изданий стихотворений Некрасова один из разделов назывался «Юмористические произведения разных годов». Как мы должны относиться к этим прямым и косвенным авторским указаниям? Как известно, «стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки <...> средствами имманентного анализа»[22]; и все же эти сообщения автора «как бы указывают способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»[23].

Думается, что здесь мы имеем дело с определенной заданностью комического воздействия. Такие произведения имеют (хотя и опосредованное) отношение к сатире.

Вывод. При классификации обличительных стихотворений Некрасова их можно как бы расположить внутри трех концентрических окружностей: первая (большая) — стихотворения критической направленности; вторая (средняя) — стихотворения, воспринимающиеся как сатирические в определенных условиях; третья (малая) — собственно сатирические стихотворения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28 томах. Сочинения. Т. 15. М.—Л., 1968, с. 73—74.

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 1, с. 418.

[3] Dziemidok B. O. O komizmie. Warszawa, 1967.

[4] Пропп В. Я. Проблемы смеха и комизма.— Ученые записки Ленинградского университета, № 355, серия филологических наук, вып. 76, «Русская литература XIX—XX веков», 1971, с. 163—164.

[5] Каратыгин П. А. Натуральная школа. Шутка-водевиль в одном действии. СПб., <б. г.>, с. 38—39.

[6] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 400.

[7] Нейман Б. В. Стих Некрасова.— В кн.: Некрасов в школе. М., 1960, с. 248.

[8] См., напр., «Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым», т. 2. СПб., 1821, с. 382.

[9] См.: Розанов И. Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова.— В кн.: Творчество Некрасова. Труды Московского института истории, философии и литературы. Т. III. М., 1938; указ. статью Б. В. Неймана.

[10] Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1902, с. 167.— Курсив мой.— *В. Е.*

[11] Статью С. А. Андреевского «О Некрасове», написанную в 1889 г., мы относим к откликам современников, конечно, лишь условно.

[12] Голубев А. Н. А. Некрасов. СПб., 1878, с. 32.

[13] Вулис А. В лаборатории смеха. М., 1966, с. 18—19.

[14] Там же, с. 19.

[15] Корман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964, с. 48.

[16] Пивоварова Г. Некоторые вопросы сатиры в ранних статьях Белинского. — В кн.: Тезисы XXVI студенческой научной конференции. Тарту, 1971.

[17] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах. Т. III. М., 1947, с. 18.

[18] Вопрос о множественности объектов сатиры Некрасова разбирается в статье А. М. Гаркави «Становление реалистических жанров в поэзии Н. А. Некрасова (1840-е годы)».— Ученые записки Калининградского университета, вып. V, 1971.

[19] «...Тип комического переноса, неожиданно разрешающего создавшееся после паузы ожидание» (Тимофеев Л. Очерки по теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 47).

[20] См. главу «Маяковский и «сатириконовская» поэзия» в книге: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура В. Маяковского. М., 1970.

[21] Евгеньев-Максимов В. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. II. М.—Л., 1950, с. 243.

[22] Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы.— Ученые записки Саратовского университета. 1923, т. I, вып. 3, с. 57.

[23] Шкловский В. Кончился ли роман? — «Иностранная литература», 1967, № 8, с. 220.

В. А. Егоров

ОСОБЕННОСТИ НЕКРАСОВСКОЙ САТИРЫ 1840-Х ГОДОВ

Сатира, пародия сыграли значительную роль в формировании стилистической системы Некрасова, где равноправно существуют и взаимодействуют нормы предшествующей поэтической традиции и нормы «натуральной школы». Сатира определила полемический характер некрасовского творчества: образ музы, лирический герой поэта, воплощенные в поэзии Некрасова мысли и чувства — все противопоставлено традиционной дворянской лирике.

Общепризнано, что расцвет сатиры Некрасова приходится на 60-е—70-е годы XIX века. Единодушие исследователей понятно и объяснимо: именно в это время поэт приходит к созданию сатирических циклов, обличающих все привилегированные классы и сословия — дворянство, чиновничество, буржуазию; в них он рисует широкую, многоплановую сатирическую картину русского общества, выступая как «непреклонный борец с антинародным политическим строем»[1]. В связи с этим хочется вспомнить известное высказывание Н. А. Добролюбова: «Большая часть общественных явлений не может быть изменена просто волею частных лиц: нужно изменить обстановку, дать другие начала для общей деятельности, и тогда уже обличать тех, которые не сумеют воспользоваться выгодами нового устройства»[2].

Поэзия «всеобщего отрицания» была вызвана как важнейшими историческими факторами (кризис феодально-крепостнической системы, назревание революционной ситуации), так и конкретными фактами политической жизни страны (смерть Николая I, отмена предварительной цензуры, разрешение на издание новых журналов и т. д.).

Но это были внешние причины, сформировавшие пафос и направленность сатиры. Интереснее найти ту художественную основу, те тенденции в поэзии Некрасова, которые определили своеобразие сатиры «всеобщего отрицания».

«Некрасов за всю жизнь написал столько сатирических вещей, что они могут составить целый объемистый том. Многие из этого рода произведений слабы и, как всегда бывает с сатирой, направленной на новость дня, давно утратили значение»[3],— так была дифференцирована художественная ценность сатиры поэта в одной из первых монографий о нем. Сходную особенность отмечает современный исследователь: «...Те жанры, при помощи которых затрагивались явления частного порядка <...> у Некрасова весьма редки»[4].

Действительно, тематика зрелой сатирической поэзии Некрасова отличается от тематики поэтов его школы[5]. Тенденция его

творчества к обзорности[6] нашла свое отражение в сатире еще в 40-е годы; это заставляет нас уточнить известную классификацию объектов сатирического наследия поэта.

Классификация, в основу которой был положен тематико-хронологический принцип, разработана в содержательных статьях Б. Я. Бухштаба. Согласно ей, «основным персонажем сатиры Некрасова 1840—1845-го годов был чиновник»[7]. С 1846 года объектом сатиры становится помещик. Но любая классификация не только систематизирует, но и упрощает. Попробуем определить объекты некоторых сатир Некрасова рассматриваемого периода.

Направленность стихотворения «Женщина, каких много» (1846) обычно определяется как критика русского романтического идеализма 30—40-х годов. Но, по справедливому утверждению Б. Я. Бухштаба, это произведение молодого поэта является также «одним из первых выступлений «натуральной школы» против крепостного права»[8]. С антикрепостнической темой тесно связана проблема дворянского воспитания. Выросшая среди «подобострастной» и «битой» прислуги, героиня затем и сама «не без отрады» наказывает своих крепостных. Несомненна также и антидворянская направленность стихотворения. Все эти темы, дополняя и продолжая друг друга, указывают на то, что адрес сатиры значительно шире, чем это обычно определяется.

Тенденция «множественности» объекта сатиры присуща и другим ранним стихотворениям Некрасова. Так, например, ярко выраженная установка «Псовой охоты» (1846) на пародирование панегиристов этого вида дворянского развлечения не заслоняет, а, наоборот, усиливает антикрепостнические и антидворянские мотивы поэмы.

Интересно в этом отношении стихотворение «Секрет» (1855). Помимо отмечающейся исследователями направленности сатиры на буржуазное предпринимательство, можно выделить и другой ее адрес: «славянофильство[9]. Это тем более интересно, что у поэта количество антиславянофильских стихотворений очень мало. Чем подтверждается предположение? Первая строка «Секрета», как известно, читается: «В счастливой Москве, на Неглинной...». Почему поэт избрал эпитет «счастливая»? Оказывается, именно так называли Москву славянофилы, считавшие, что она лишена разлагающих Петербург капиталистических отношений. Всем своим строем стихотворение полемизирует с этим положением.

Заметим еще одну особенность ранней сатиры Некрасова. Поэт настойчиво избавляется от направленности своих сатир на персонаж. Стихотворение «Ростовщик» (1844) описывает историю маловероятную, да и художественная форма ее (саморазоблачение) заимствована из другого жанра (водевиля). Неправдоподобно звучит заявление героя, хвастающего своей

подлостью. Это понимал и Некрасов, которому понадобилась оговорка: «то есть так лишь говорится...». Это сатира на порок. Но вот другое стихотворение — «Нравственный человек» (1847). Герой — тоже подлец; использован тот же прием — саморазоблачение, но насколько это стихотворение тоньше, и как сдвинуты его акценты: герой не похваляется подлостью, он живет «согласно с строгою моралью». Отсюда и смена объекта — стихотворение обличает мораль общества, дающего возможность существовать подобным типам.

Наличие произведений фельетонного жанра, определение объекта которых затруднено в силу их специфики, подтвердит соображение о том, что уже в 40-е годы у поэта существовала тенденция адресовать сатиру не только против представителей правящих сословий, но и против всего политического строя России.

В стихотворении «Отрадно видеть, что находит...» (1845), пожалуй, самом остром из произведений указанного периода, изображена иерархическая подлость общества, в котором не подлец вынужден находиться на низших ступенях социальной лестницы. До этого стихотворения только в «Чиновнике» (1844) была предпринята попытка сопоставить правящие сословия (в строфе: «Что ж делать нам?.. Блаженные отцы...»), но законы жанра физиологического очерка не позволили поэту развить эту тему.

И еще одним соображением руководствуемся мы, говоря, что именно в ранней сатире была заложена художественная основа сатиры «всеобщего отрицания» 60-х годов. Известно, что поэт поместил в один из разделов сборника 1856 года среди сатирических произведений два, лишенных главного признака сатиры — отрицательного персонажа. Это стихотворения «Пьяница» (1845) и «В больнице» (1855). Единственный отрицательный персонаж здесь — антигуманный строй общества, враждебный честности и мысли [10].

* * *

Все вышеизложенное подводит нас к мысли, что при классификации объектов ранней сатиры Н. А. Некрасова необходимо учитывать те ее тенденции, которые получат полное развитие в 60-е—70-е годы. Сатира поэта уже в 40-е годы стремится расширить объект обличения, направить удар по основам политического строя России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Горячкина М. С. Карающая лира.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971, с. 152.

[2] Добролюбов Н. А. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 315.

[3] Голубев А. Н. А. Некрасов. СПб., 1878, с. 96.

[4] Червяковский С. К проблематике жанров в поэзии Некрасова.— Ученые записки Горьковского педагогического института им. М. Горького, вып. XIV, 1949, с. 67.

[5] См.: Скатов Н. Н. Поэты некрасовской школы. Л., 1968, с. 158—197.

[6] См.: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966 (гл. «Обозрение и обзорная композиция»).

[7] Бухштаб Б. Я. Начальный период сатирической позии Некрасова.— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. II. М.—Л., 1956, с. 150.

[8] Бухштаб Б. Я. Сатира Некрасова в 1846—1847 годах.— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. III. М.—Л., 1960, с. 12.

[9] См.: Гаркави А. М. Поэзия Н. А. Некрасова в годы «мрачного семилетия» (1848—1855). — Ученые записки Калининградского педагогического института. Вып. 2, 1956, с. 38.

[10] См.: Гаркави А. М. Становление реалистических жанров в поэзии Н. А. Некрасов (1840-е годы).. — Ученые записки Калининградского университета. Вып. V. 1970, с. 58—59.

Е. С. Роговер

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ЛИРИКЕ Н. А. НЕКРАСОВА

Для художественного ви́дения Н. А. Некрасова в высшей степени характерна особенность, отмеченная им в стихотворении «Ванька»: «Мерещится мне всюду драма». В этом можно убедиться, прослеживая весь творческий путь поэта. То, что «мерещилось», было в действительности драмой подлинной и получало в лирике Некрасова соответствующую художественную реализацию. Поэт смело вводит в ткань стихов драматический элемент, руководствуясь при этом глубоким пониманием того, что позже выразит советский поэт М. Светлов: «У нас думают, что лирика — это дневник. А это драма»[1].

Прежде всего Некрасов широко использует *монологическую форму речи*. Так, стихотворение «Я за то глубоко презираю себя» (1846) представляет собой развернутое высказывание рефлектирующего героя, упрекающего себя за бездейственность. Оно потребовало формы интроспективного монолога, исполненного сомнений, противоречий, особой сосредоточенности мысли. Этот персонаж со своим болезненно уязвленным сознанием, гениально уловленным Некрасовым в самой действительности и новаторски запечатлённым в произведении, чем-то напоминает мятущегося Раскольникова. Если мы вслушаемся в его монолог, то услышим нечто, предваряющее теорию «наполеонизма» в романе Достоевского. С одной стороны, некрасовский герой корит себя за то, что является рабом («пресмыкался как раб»), что стал, как сказал бы Раскольников, «тварью дрожащей». С другой, он вынашивает мечту о самоутверждении, идеал властителя над людьми:

...доживши кой-как до тридцатой весны,
не скопил я себе хоть *богатой казны*,

Чтоб глупцы *у моих пресмыкалися ног,*
Да и умник подчас позавидовать мог!
(I, 22.— Курсив мой.— *Е. Р.*)

Как и будущий Раскольников, он «бродит дикарем», полон отчаянной злобы на одних и безмерной любви к другим, берется за орудие наказания (нож). Острейший драматизм переживаний героя, пульсация его мысли, сила самопрезрения — обусловили повторы, восклицания, частые тире, переданную многоточием недоговоренность и другие синтаксические средства напряженной речи монолога.

Иного типа монолог — обращенный, имеющий определенного адресата,— использован в стихотворении «Когда из мрака заблужденья» (1845). Он построен на соотнесении психофизического действия героини («ломая руки», «ты разрешилася слезами, возмущена, потрясена») и переживаний лирического героя. Сложная драматическая структура монолога, соединяющего в себе исповедь и одновременно проповедь, стремление убедить героиню в необходимости отрешиться от сомнений, отказаться от предубеждений, определили патетическую взволнованность речи, обилие сложных периодов с развернутыми (иногда на 14 стихов) придаточными, обилие личных местоимений в лексике, смену вопросов и ответов.

Еще чаще встречаем у Некрасова монолог повествовательного характера с эпическим рассказом героя о самом себе, с передачей казусов или обыденных происшествий, только что случившегося или воспоминаний о прошлом. На таких монологах со спокойной неторопливой речью строится цикл «Вино» (1848). Однако третье стихотворение этой группы, повествующее об эпизоде вопиющей социальной несправедливости, приобретает внутреннюю взрывную силу. Переживания героя достигают особой остроты, в текст монолога вторгаются реплики в форме прямой речи. Ситуация грозит обернуться трагически: печник готов к отмщению (прежнее орудие возмездия — нож — сменяется топором, за который берется мастеровой). Монолог завершается неожиданно, так как драма заканчивается «счастливой» развязкой благодаря вину. Стихотворение имеет горько-иронический смысл: кабак оказывается спасением, драка и полицейский участок — счастливым исходом. Но в потенции своей ситуация могла разрешиться так, как в «Преступлении и наказании». Здесь налицо те же детали: купец-кровопийца, «знакомый дом», «притаился», «топор».

По мере расширения диапазона творчества Н. А. Некрасова изменяется и характер монолога, который приобретает все большую драматизацию.

Каждый эпизод второй главы первой части цикла «О погоде» (1858—1859) представляет собой драматическую сцену с явлением новых и новых действующих персонажей. Получают подтверждение слова текста: «Всюду встретишь жестокую сцену».

На каждой из картин лежит мрачный колорит, вводятся контрасты света и тени, усиливается жестокость сцен. Даже безобидное («стали греться») переходит в драматическое («догрелись до драки» и крови). То, что раньше воспринималось как торжественно-красивое, становится убогим и жалким, величественное (статуя Петра) снижается и опрощается. Монологи персонажей прерываются авторскими ремарками, чужой речью, высказываниями слушателей, репликами собеседников, включают в себя внутреннюю речь повествователя. Не случайно одна из драматических сцен этого цикла — эпизод избиения лошади — станет зерном трагического сна Раскольникова в «Преступлении и наказании».

В 60 и 70-е годы в лирике Н. А. Некрасова все заметнее становится появление поэтического *диалога*. Стихотворение «Наконец, не горит уже лес...» (1868) начинается с внешне спокойного повествования. Но драматизм происшедшего внутренне «подтачивает» это эпическое спокойствие. Черно-белое решение картины («снег прикрыл почернелые пенья») вносит первую тревогу. Безысходность положения мужика передается различными драматическими средствами: действием («приуныл»), высказыванием (вводится его тревожный вопрос), мимикой («лицо свое хмуря»). Глаголы при этом меняют свое время и, вместо прошедшего, приобретают форму настоящего («говорит»), что дополнительно драматизирует происходящее. С вмешательством нового действующего лица — бури — рождается диалог. Предвиденье новых страшных последствий («Ты не будешь топить — будешь пить») сменяет драму на истинную трагедию беспросветного существования.

На диалогической основе строится и стихотворение «На покосе» (1874). Вслед за ремаркой — экспозицией следует прямая речь, вопрос автора к действующим лицам этой сцены. Теперь слово предоставлено им, авторские «подсказки» устранены, остаются лишь обозначения участвующих в диалоге. Реплики отца, сына и деда вступают в острый конфликт, но в итоге исключают положительную оценку происходящего. Ремарку к загадочному ответу «дедушки» автор выносит в сноску. Драматическая форма диалога отражает драматизм положения обворованных после реформы крестьян.

Однако Некрасов касается не только драматических ситуаций, но и комедийных. В пределах последних его особенно интересуют положения откровенно фарсовые, находящиеся на грани гротеска, и они получают адекватное художественное отражение в поэзии Некрасова.

Так, цикл «Песни о свободном слове», запечатлевая трагикомическое положение дел в мнимо «свободной» печати, представляет собой своеобразный драматический жанр — водевиль с присущими ему песнями, куплетами, легким, «бойким» стихом (трехстопным ямбом и четырехстопным хореем), анекдотическим

«сюжетом», скрепляющим монологи, остроумием и полемическим задором. После своего первого «выхода» и представления публике «рассыльного» автор постепенно самоустраняется, заставив действовать своих героев: мастерового (его гимн завершается куплетом хора, поющего в типично водевильной манере), поэта, литераторов, «фельетонную букашку», «осторожных», «публику». Некрасов великолепно разнообразит голоса последней, вводя тонкую нюансировку в характер ее высказываний. Не случайно поэтому последние стихотворения цикла состоят из нескольких частей. Иногда поэт добивается и «внутренней» драматизации, когда включает в текст песен реплики в сторону (à parte), прямую речь, цитаты из Пушкина и Лермонтова, «песню в песне» (напевы парня Тане). Разумеется, действование персонажей происходит по преимуществу словесное: ведь наступила пора «свободного» слова... И только в последнем стихотворении — «Пропала книга!» — вновь «на сцену» выходит «ведущий», чтобы внимание воображаемых зрителей переключить на горестно-серьезные вопросы, связанные с судьбами России. Так поэтический водевиль Некрасова (здесь весьма пригодился опыт водевилиста) резко сталкивал комедийно-фарсовое и трагическое, ничтожное и значительное. Все это и потребовало циклизации ряда поэтических произведений в единое целое.

Некрасов умеет вскрыть драматизм, который может содержаться в смехе. Два эпизода стихотворения «Над чем мы смеемся...» (1874) сталкивают прямую речь повествователя с восклицаниями его «приятелей». Человечные поступки героя остранняются, воспринимаются ими как нечто одиозное, ненормальное, как безнадежный анахронизм. И это ставит в обеих сценах героя в драматическое положение, приводит в тупик («хоть пулю в лоб!»). В мире, живущем по волчьим законам, естественные человеческие чувства высмеиваются, а комическое оборачивается трагическим.

В лирике Некрасова с огромной силой показан драматизм положения человеческой личности в условиях тогдашней российской действительности. Но в то же время поэт революционной демократии верил в перспективу освободительной борьбы, в светлое будущее народа.

Приведенное нами сопоставление отдельных героев лирики Некрасова с Раскольниковым может и должно быть продолжено. Выступая с протестом, эти некрасовские персонажи резко отличаются от находящегося в «тупике» героя Достоевского уже потому, что всегда за ними, как бы ни были трагичны их судьбы, стоит автор, которому свойствен исторический оптимизм.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Светлов М. Беседа! М., 1969, с. 364.

В. С. Баевский, А. Д. Кошелев

ПОЭТИКА НЕКРАСОВА: АНАГРАММЫ

«Современная ода» (1845) построена на приеме иронии. Она написана так, что заглавное ироническое слово *ода* многократно эхом отдается в тексте (все наши анализы основаны на исследовании фонемного состава). Во многих случаях оно прямо включено в ткань других слов: 1-й стих — *добродетели,* 6-й — *злодею,* 13-й — *породою,* 15-й — *родню, длиннобородую,* 20-й — *добродетель,* 21-й — *добродетели.* Иногда порядок фонем обращенный: 1-й — *добродетели,* 2-й — **До,** 8-й — *вдов,* 12-й — *дочь,* 20-й — *добродетель,* 21-й — *добродетели,* 22-й — **до.** Кроме того, стихотворение насыщено словами, содержащими единственную согласную фонему заглавного слова, причем часто на самых информативных позициях — в начале слова и перед фонемой в ударной позиции: *другим* (дважды), *далеко* (дважды), *свидетели* (дважды), *даром, дружбу, делишек.*

Складывается впечатление, что выбор слов осуществляется поэтом все время с учетом не только темы, стиля, требований метра, но и фонемного состава.

Исследователи поэтической фоники нередко становились жертвами аберрации, принимая желаемое за сущее. Поэтому мы поставили наблюдения под контроль статистики. Предварительно принималась «нулевая гипотеза», согласно которой вероятность появления фонемы в исследуемом тексте равна эмпирически найденной частоте этой фонемы в русской речи [I, стр. 202]. Для проверки нулевой гипотезы применялся критерий x^2 [2, стр. 272—273, 286], причем мы отвергали ее, если вероятность оказывалась ниже 0,1, И с вероятностью более 0,9 утверждали, что частоту появления данной фонемы следует оценивать вероятностью, превышающей среднеречевую (что преобладание данной фонемы в исследуемом тексте неслучайно).

В «Современной оде» вероятность нулевой гипотезы относительно фонемы $<d>$ равна 0,001. Это обязывает нас отвергнуть предположение о случайном скоплении и заменить его альтернативным утверждением. Принимая во внимание перенасыщенность текста фонемой $<d>$ и многочисленные случаи ее соседства с гласными $<o>$ и $<a>$, можем считать доказанным, что лексика стихотворения формировалась под влиянием фонемного состава заглавного слова.

Подобный принцип стихосложения был открыт Ф. де Соссюром и был назван анаграммированием. Издание записок, отно-

сящихся к теории анаграмм и оставленных автором в рукописях, началось в 1964 г. Первый итог подведен в книге [3]; после нее публикация и широкое обсуждение материалов продолжается.

Примерно в одно время с Ф. де Соссюром сходное явление под именем звукообраза описал Вяч. Иванов [4]; позже в России на эту тему был опубликован ряд работ.

Нередко анаграммы сосредоточиваются в определенных местах стихотворения, что соответствует моментам обострения внимания автора к фонемному строю поэтической речи. Так, в «покаянном» стихотворении Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...» важнейшее слово *презираю* в 1-м стихе стоит на третьей стопе четырехстопного анапеста. Благодаря предшествующей цезуре, проходящей через все стихотворение, третья стопа выделяется особо. Тематически и фонемным составом с ним сближается еще ряд слов, стоящих на третьей стопе в других стихах: *бесполезно* (2-й стих), *пресмыкался* (6-й), *пресмыкалися* (9-й), *позавидовать* (10-й), *презираю* (11-й), *бесприютен* (14-й), *замирает* (16-й). Частоты фонем <*p*>, <*r*>, <*z*> на третьей стопе резко преобладают над среднеречевыми частотами; при статистической проверке нулевая гипотеза отвергается, ее вероятность равна 0,001. Вне третьей стопы частоты указанных фонем не превышают среднеречевых показателей.

Из ранних произведений анаграмма заглавного слова обнаружена в стихотворении «Безнадежность» («Мечты и звуки»): особенно высока насыщенность начальных строф, где вероятность нулевой гипотезы относительно фонем анаграммированного слова равна 0,001, но сильный отсвет озаряет и остальные строфы, где вероятность нулевой гипотезы относительно тех же фонем равна 0,01—0,05.

Из стихотворений более поздних в «живой картине» «Бунт» анаграммировано слово *кровь,* в отрывке «Весь пыткой нравственной измятый...» — *муза.*

В «матрацной могиле» написаны «Зине» («Пододвинь перо, бумагу, книги!») с анаграммой *подвиг* и «О муза! Я у двери гроба!..» с анаграммой *Муза* (причем это имя, открывая и замыкая стихотворение, образует лексическое кольцо).

Хотя фонемные повторы в других стихотворениях Некрасова присутствуют постоянно, они недостаточно интенсивны, чтобы можно было уловить их с помощью статистики и уверенно говорить о наличии анаграмм.

Рядом с поэзией пушкинской эпохи и поэзией XX в., которая дает примеры значительного распространения анаграмм (в печати находится отчет авторов настоящей публикации совместно с А. А. Агеевым о результатах статистического исследования анаграмм у Батюшкова, Пушкина, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Есенина, Мартынова, Самойлова, Винокурова), муза Некрасова выглядит аскетичной. «Прозаизации» тематики

и стиля соответствует почти полный отказ от техники анаграммирования.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Cučera H. Entropy, redundancy and functional load in Russian and Czech. In: International Congress of Slavists. 5th. Sofia, 1963. American contributions. Vol. 1. The Hague, 1963.

[2] Ван дер Варден Б. Л. Математическая статистика. М., 1960.

[3] Strabolinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.

[4] Иванов Вяч. О «Цыганах» Пушкина. — В кн.: По звездам. СПб., 1909.

З. Н. Альбина

НЕКРАСОВСКИЕ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

В литературоведении хорошо разработан вопрос о многообразии жанров как в раннем творчестве поэта, так и в зрелом. А. Г. Цейтлин признает, что в произведениях 40—50-х годов Некрасов тяготел к обрисовке разнообразных типов русской жизни, «близко подходя здесь к тому, чем занимался физиологический очерк»[1].

А. М. Гаркави, исследуя становление жанра в творчестве Некрасова 40-х годов, кроме сатирических жанров, отмечает и «песни», и «физиологические очерки», и «баллады»[2]. Н. Степанов обнаруживает сочетание признаков разных жанров зачастую даже в одном стихотворении[3]. В. В. Гиппиус указывает на «стихотворения-монологи»[4], Л. Г. Фризман — на «элегии-самоисследования»[5]. По нашим наблюдениям, «физиологии» дали прочное основание развитию высокохудожественного очерка в творчестве Некрасова от 40-х до 70-х годов. Форма этого очерка очень близка к тому жанру, который Тургенев назвал «записки охотника».

Особенности этого жанра лучше всего проявляются у Некрасова в произведениях, посвященных не столько городским низам, сколько русской деревне.

Первооткрывателями его были И. С. Тургенев (в 1847 г.) и С. Т. Аксаков («Записки об уженьи рыбы» и «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», 1849—52 гг.). Книгу последнего Некрасов называл «превосходной», но Тургенев ему был ближе.

Аксаков в своих «Записках ружейного охотника» оставался скорее натурфилософом, Тургенев — лириком и художником с темами больших социальных обобщений. Обоих художников связывали теплые дружеские отношения, строившиеся как на личных симпатиях, так и на общности литературных интересов,

Взаимоотношения Некрасова и Тургенева хорошо освещены в исследованиях В. Е. Евгеньева-Максимова[6], К. И. Чуковского[7]. Этому же вопросу посвящена и новая статья Н. Н. Скатова «Н. А. Некрасов и И. С. Тургенев»[8]. Преимущественно исследователей интересовали личные взаимоотношения писателей и адресат стихотворения Некрасова «Ты как поденщик выходил...» — Тургеневу или Герцену оно адресовано? Нас интересует один из моментов их творческого общения — одинаковая приверженность к жанру «охотничьих рассказов».

Тургенев и Некрасов были «лирическими охотниками». Обоим охота помогала органичнее почувствовать природу, познать свой край, сблизиться с народом. Во время охоты оба работали, собирая материал, изучая язык, формы народного мышления. Об этом свидетельствуют письма Некрасова к Тургеневу (см. X, 178, 223), воспоминания бывшего егеря Кузьмы Солнышкова[9] и А. А. Буткевич[10]. Но, конечно, демократизм Некрасова был более последовательным, чем демократизм Тургенева.

С особым интересом относился Некрасов к охотничьему фольклору. В рецензии на книгу С. Т. Аксакова он констатировал любопытный факт: «...Охотники первые положили начало фантастическому миру, существовавшему у всех народов» (IX, 259). О том же говорил и Аксаков в статье «Несколько слов о суевериях и приметах охотников»[11]. Небезынтересно отметить мнение одного из наших крупных советских писателей — Георгия Маркова о силе «волшебной фантазии охотника»[12].

Во время охоты Некрасов записал много фактов, «анекдотов крестьянских», не уступающих «анекдотам дворянским». Собранные материалы он потом художественно осмысливал, вводил в поэмы, в сюжетную канву своих произведений. Конечно, не буквально. В поэзии важен для воссоздания правды не сам факт, а художественное, абстрагированное впечатление от этого факта.

О сложном характере работы поэта над фактом прекрасно говорит М. Гин: «Факт может остаться и за пределами произведения, выполняя в отношении его роль толкача, импульса к работе мысли художника»[13].

В лирике Некрасова часто отсутствует сам факт, но воспроизведение мысли и чувства поэта по поводу этого факта или события воспринимается во всей реальности исторического ощущения.

Закономерно поэтому появление какого-то образа наблюдателя и мыслителя, воспринимающего факт. Он все видит, все слышит из первых уст, он вникает во все тонкости крестьянской психологии и крестьянского быта. Он детализирует, «овеществляет» то лирическое «я», которое, по градации Б. О. Кормана, сливается с авторским сознанием поэта.

Известно, что лирический герой — самый сложный и неуловимый образ. Благодаря образу охотника в некоторых произведениях Некрасова он предельно ясен в своем демократическом содержании. Во многих стихотворениях мы воспринимаем его даже зримо («Крестьянские дети»).

Жанр «охотничьего рассказа» впервые появляется в 1854 году в стихотворении «В деревне».

Очерк, или даже попутная зарисовка, сценка из народной жизни, дала материал для широких обобщений и лирических размышлений героя о положении народных масс в предреформенный период.

В стихотворении «Деревенские новости» (1860) охотник проникает в крестьянскую среду, чтобы выяснить уровень сознания масс. Охотнику крестьяне доверяют, считают его своим, обращаются «на ты», делятся своими бедами. Но все несчастья не могут убить в них одной тревожной думы, одного всепоглощающего интереса: «Ну, говори поскорей, Что ты слыхал про свободу?»

Охотник, облекающий во плоть лирическое «я», встречается в стихотворениях «На псарне», «Знахарка», «Похороны», «Орина, мать солдатская», в цикле «Стихотворения, посвященные русским детям», «Уныние» и др.

В душевной щедрости Мазая, неистощимом юморе, любви к своему низменному лесному краю охотник видит типичное проявление крестьянина — поэта в душе, с богатейшим запасом творческой фантазии.

Если в этом стихотворении охотник является соучастником деда Мазая, то в стихотворении «Соловьи», включенном в тот же цикл, навеянном тургеневским очерком «Соловьи», охотника нет как действующего лица, но генезис его фантазии восходит к охотничьему опыту.

Охотник подслушал те мысли крестьянки-матери, которые помогают ему поставить социальную проблему. Его чуткое ухо улавливает и жажду прекрасного в этом «черном» необразованном народе.

Лирический герой становится голосом народа, он стремится раскрыть духовные потребности крестьянской молодежи.

Охотник — вечный следопыт, искатель новых крестьянских характеров. Он приходит на помощь поэту там, где надо уловить в деревне какие-то новые веяния или измерить бездонные глубины народного горя. Это особенно заметно в стихотворении «Орина, мать солдатская».

Обычно охотнику принадлежит зачин, он выявляет факт, дает начало развивающемуся сюжету, потом умолкает, но не устраняется. Он — молчаливый участник диалога. Орина именно ему излагает свою горькую повесть, и он заключает композиционную рамку стихотворения. Внешне охотнику принадлежит пассивная роль в развитии сюжета, сюжет будто саморазвивает-

ся, но ему принадлежит оценка, философия факта. Он потрясен не только трагической судьбой солдата, но и скромно выраженной силой, мужеством и выносливостью крестьянки.

Анализ лексических средств показывает нам, насколько образ охотника сливается с деревней. В его речи крестьянская мелодичность, песенность, просторечия, афористичность.

Таким образом, охотник — реально конкретное лицо, посредник между поэтом и народом. Назначение его быть слухом, зрением поэта, камертоном крестьянских настроений. Он выполняет роль тонкого инструмента в анализе их, в проверке правды чувства и думы народа. Он — социолог, этнограф, психолог, прекрасный пейзажист. Его наблюдения воплощаются в поэтически верную, точную, подкрепленную фактами картину деревенской жизни. Он рассказывает увиденное, услышанное, запечатлевает сценку, картинку, он организовывает поэтический очерк, сообщает ему энергию, движение, действенность живого развивающегося сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. М., 1965, с. 302.

[2] Гаркави А. М. Становление реалистических жанров в поэзии Н. А. Некрасова (1840-е годы).— Ученые записки Калининградского университета, вып. V, с. 44.

[3] Степанов Н. Поэты и прозаики. М., 1966, с. 304—305.

[4] Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 268.

[5] Фризман Л. Г. Элегии Некрасова.— Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. XXX, вып. 5, 1971, с. 459.

[6] Евгеньев-Максимов В. Некрасов и Герцен.— «Заветы», 1913, № 2.

[7] Чуковский Корней. Люди и книги. Изд. 2-е, М., 1960, с. 402—404.

[8] Скатов Н. Н. И. А. Некрасов и И. С. Тургенев. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971.

[9] Некрасов Н. К. Некрасовские места России. Ярославль, 1971. с. 134.

[10] «Литературное наследство», т. 49—50. М., 1946, с. 179—179.

[11] Аксаков С. Т. Собр. соч. в пяти томах. Т. 5. М., 1966, с. 407.

[12] Марков Г. Жизнь. Литература. Писатель. М., 1971. с. 226.

[13] Гин М. От факта к образу и сюжету. М., 1971, с. 65.

Г. В. Краснов

О НЕОСУЩЕСТВЛЕННОМ ЗАМЫСЛЕ НЕКРАСОВА (Лирический цикл 1874—1877 гг.)

Некрасов-лирик тяготел к циклам. Они были для него удачной жанровой, сюжетной формой в раскрытии эпических мотивов, связанных с лирическим героем (см. «На улице», «О погоде», «Песни», «Ночлеги» и др.).

Циклу «Последних песен», опубликованному в январской книжке «Отечественных записок» за 1877 г., предшествовал подготовленный к публикации, но так и не появившийся в печати цикл из двенадцати стихотворений. В рукописном отделе Пушкинского Дома (Ленинград) сохранилась корректура цикла, правленная автором (1877). Она известна текстологам Некрасова, использовалась при публикации его стихотворений и до сих пор не рассматривалась как корректура самостоятельного цикла, особенного замысла поэта.

Состав цикла и порядок расположения стихотворений, судя по корректуре, был таков: 1) «Даже вполголоса мы не певали...» с датой «23 июля <1874 г.>», 2) «Мы в своей земле многострадальной...» с датой: «ночь с 7-го на 8-е января <1877 г.>» (первая редакция стихотворения «Приговор»), 3) «Т<ургене>ву» с примечанием: «Писано собственно в 1860 году, к которому относится по содержанию. Теперь я только поправил некоторые неловкие стихи», 4) «О. А. Петрову (в день 50-летнего юбилея)» с датой «1875» (известный текст без второй, средней строфы), 5) «С<алтыко>ву (При его отъезде за границу)» с датой «1875, 12-го января», 6) «—ну» («Человек лишь в одиночку...») с датой «1876, декабрь», 7) «К портрету***» («Развенчан нами сей кумир...»), 8) «Праздному юноше», 9) «З<и>не» («Ты еще на жизнь имеешь право...») с датой «18 мая <1876 г.>», 10) «Старость».

После текста шестого стихотворения (в нашей нумерации) Некрасов сделал помету:

«Вставьте сюда же:

1) 2-е Декабря

2) Отрывок

И прилагаемые наберите».

Цикл составлен преимущественно из лирических посланий. Общая его тема — герой и Россия, призвание поэта, художника в «стране многострадальной», герой, неудовлетворенный своим делом, певец «темной стороны», «певец-горемыка», герой, остановившийся где-то на полпути. Стихи обличительные, самоироничные («Под берегами мы ведра прождали, Словно лентяи-пловцы», «Мне борьба мешала быть поэтом, Песни мне мешали быть бойцом»), дидактические.

Герой цикла — человек с трудной судьбой, не раз оступавшийся, но не утративший веру в свою звезду, в свои силы. («Хоть на прощанье в открытое море, В море царящего зла»[1]. «Слова... Слова... красивые рассказы О подвигах..., но где же их дела?»).

Некрасовский герой романтичен, безудержен в сильных, благородных порывах.

Да! будем лучше рисковать,
Чем безопасному безделью
Остаток жизни отдавать
(«С<алтыко>ву»).

Иль тебе все мелко, низко?
Или ждешь труда — без риска?
Времена не те!
(«Праздному юноше»).

А я сюда всю душу принесла!..
(«Отрывок»).

В цикле — характерная для некрасовской поэзии частая смена эмоционального тона, резкие переходы от патетического к элегическому стилю, особенная конфликтная ситуация упущенных возможностей, надежд.

И звучит бесцельно наша лира,
Мы певцами темной стороны —
На любовь, на уваженье мира
Не стяжавшей права — рождены.
Погоди, о росс! еще полвека,
Поработай разумом, внеси
Прочный вклад в успехи человека
И тогда строй лиру на Руси!
(«Мы в своей земле многострадальной...»)

В цикле можно найти немало реалий, некоторые стихотворения написаны с открытым адресом, посвящены реальному прототипу; авторские сентенции неповторимы, как неповторимы лица, к кому прямо или косвенно обращены послания. Оправдание поступка «друга... юности», покинувшего родину («Отъезжающему»), не противоречит другому поэтическому наставлению: «О нашей родине унылой, В чужом краю не позабудь, И возвратись, собравшись с силой, На оный путь — журнальный путь...» («С<алтыко>ву»).

Лирический герой не отчужден от других лиц, событий. Для него характерны сопереживание, лирическое взаимопроникновение, лирическая беседа. Он воспринимается как образ реальный, эпически выраженный, чему способствует соотнесенность лирического героя с мироощущением народа. Все лирические действия, переживания проходят на фоне «земли многострадальной», волнения души — от «созерцанья народных страданий». Народная фразеология, народное словечко подчеркивают соотнесенность мироощущения лирического героя с опытом народа. В стихотворении «Старость»: «Жизнь смеется,— в глаза говорит...» (первоначально было: «Жизнь насмешливо в очи глядит...»); в стихотворении « — ну»: «Мир — *«не всяко лыко в строчку»* Спокон веку говорит» (первоначально было: «Благодушно говорит»)[2].

Цикл предшествует циклу «Последних песен» и по времени возникновения, и по основным лирическим мотивам: переоценка жизненного пути, подведение итогов, обращение к друзьям. Цикл все же распался. Причин могло быть несколько. Стихи-экспромты («О. А. Петрову», «К портрету***») по художественным критериям — несовместимы с другими произведениями; стихи, посвященные И. С. Тургеневу, тогда, при жизни писате-

ля, публиковать было не этично; на судьбу цикла могли оказать воздействие цензурные условия. Три стихотворения из этой подборки поэт опубликовал. «Отрывок» и «Приговор» (в ранней редакции — «Мы в своей земле многострадальной...») — в журнальном цикле «Последние песни»[3], «З<и>не» — в книге «Последние песни». До сих пор остается загадкой, о каком стихотворении идет речь в цитированной выше записке Некрасова «Встаньте сюда же: 1) 2-е Декабря...»

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср. у Н. А. Добролюбова: «И делал я благое дело Среди царюющего зла...» («Памяти отца», 1857).

[2] Черновые варианты даны по корректуре, правленной Некрасовым.

[3] «Отрывок» был изъят из части тиража «Отечественных записок» (1877, № 1). См.: Саксонова М. М. О стихотворении Н. А. Некрасова «Отрывок» («Я сбросила мертвящие оковы...»).— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. III. М.—Л., 1960, с. 351—352.

О ПОЭМАХ НЕКРАСОВА

Л. И. Колесникова

О НАРОДНОСТИ ПОЭМЫ НЕКРАСОВА «САША»

(Саша и Татьяна)

Сходство поэмы Некрасова «Саша» с романом Пушкина «Евгений Онегин» давно отмечено некрасоведами. Наиболее подробно писал об этом В. Е. Евгеньев-Максимов, который обратил внимание и на идейное родство двух героинь — Саши и Татьяны: «...О Саше отнюдь не с меньшим основанием можно повторить то, что Пушкин сказал о Татьяне,—«русская душой» [1]. Исследователь указал и на отличие Саши от Татьяны, определяемое, в конечном счете, тем, что Саша — героиня новой эпохи: «...Весьма существенны различия в идейном и психологическом облике Саши и Татьяны, воспитанных в разные эпохи. Это, в частности, нашло выражение и в том, что Татьяна отвергает Онегина, руководствуясь нравственным, точнее говоря — супружеским долгом, в то время как Саша отвергает Агарина потому, что разочаровывается в возможности рука об руку работать с ним на пользу общественную»[2].

В настоящей статье мы ставим своей целью, развивая эти мысли В. Е. Евгеньева-Максимова, показать, что в образе Саши нашли свое воплощение новые представления о народности, которые были свойственны Некрасову и его эпохе.

Татьяна, как известно, выражала «национально-народный тип сознания, душевного склада»[3]. В отличие от этого, Саша — выразительница демократического сознания, которое, по-видимому, должно впоследствии привести ее в лагерь революционных демократов [4].

Героини воспитываются в одной и той же среде — в русской деревне, в помещичьей усадьбе. Но Пушкин в жизни русской деревни отобрал условия, которые формировали тип, подобный Татьяне. Г. А. Гуковский считал, что на Татьяну оказала влияние «... не семья Лариных, а русская деревня, народная поэзия, няня»[5]. В отборе жизненного материала, в создании среды, окружающей героиню, Некрасов использовал те же компоненты, что и его великий предшественник, но придал им иное освещение.

«Для Пушкина,— отметил Г. А. Гуковский,— еще не играет решающей роли то, что Татьяна — помещичья дочка. Но для него важно то, что она «уездная барышня», живущая в окружении исконно-национальной культуры и в тесной близости к народу»[6]. Для Некрасова, поэта революционной демократии, выбор героини из помещичьей среды был связан с тем, что народ, закрепощенное крестьянство, в силу социальных условий не бы-

ло еще в состоянии подняться до уровня политической сознательности.

Саша растет в помещичьей семье. И хотя средства этой семьи, по выражению поэта, «убогие», тем не менее такой выбор обстоятельств позволяет избавить героиню от тягостных повседневных забот, создает благоприятные условия для ее развития. Картины быта провинциальной дворянской семьи в поэме почти полностью отсутствуют, в отличие от пушкинского романа, где тщательно выписан быт семьи Лариных и их соседей-помещиков. Но несомненно, что родители Саши, с их «убогими» средствами, принадлежат к небогатому, захудалому дворянству. Они гораздо беднее, чем родители Татьяны. В корректуре поэмы «Саша» есть строки, в которых родители героини сопоставлены с гоголевскими старосветскими помещиками (см. I, 478). Правда, в окончательном тексте их нет. В авторской характеристике старичков-родителей Саши подчеркнута их близость к народной жизни, а отсюда как следствие — доброта, гостеприимство, радушие, отсутствие спесивости. В отличие от Татьяны, которая была отчуждена от родительской семьи («Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой»), Саша довольно близка к своим родителям, которые много заботятся о ней, волнуются за нее (см. 2-ю и 3-ю главы поэмы), хотя, конечно, не могут понять ее стремлений.

Отчетливо выступает различие и во внешнем облике героинь. Татьяна обрисована в романе скупо, но все же мы видим ее — бледную, худую; у неё бледное лицо, «изнеженные пальцы», «прелестное плечо». Бедность внешних черт заменена «богатством психологического содержания»[7]. Читатель при первом же знакомстве с Татьяной узнает о ней, что она задумчива, «Дика», печальна, молчалива, Как лань лесная боязлива». Пушкин сразу выделил в Татьяне черты ее самостоятельного характера, её своеобразие и отличие от окружающих.

Внешность Саши в поэме описана более подробно, причем внешние признаки портрета передают жизнерадостность, физическое здоровье:

Щеки румяны, и полны, и смуглы,
Брови так тонки, а плечи так круглы!
(I, 1113).

Эти внешние черты повторяются с некоторыми вариациями: «смуглая Саша»; «Рдеет румянец и ярче и краше» (I, 113); «Щеки румянцем горят не стыдливо» (I, 120); «Прежний румянец в лице заиграл» (I, 124).

Некрасов подчёркивает физическое здоровье Саши:

В два-то последние года на диво
Сашенька стала пышна и красива
(I, 124).

И даже говоря о чёрных косах и чёрных глазах Саши, поэт отмечает резвость и энергию своей героини:

Выспится Саша, поднимется рано,
Черные косы завяжет у стана
И убежит....
(I, 114);

Вот над колосьями в синем венке
Черная быстро мелькнула головка
(I, 116);

Бегает живо, горит, как алмаз,
Черный и влажный смеющийся глаз
(I, 113).

Резвость, жизнерадостность, физическое здоровье Саши, как это ни парадоксально, напоминают не о Татьяне, а об Ольге. Ольга всегда весела, мила, резва, она «Авроры северной алей И легче ласточки», у нее румяная свежесть; «Кругла, красна лицом она» и т. д. Все эти черты вызывали ироническое отношение Пушкина, ибо он их связывал с простодушием, с отсутствием глубокого внутреннего содержания.

Свой идеал женской красоты Пушкин воплотил в образе Татьяны. Но у Некрасова был другой идеал, связаннный с народными представлениями. Примечательно, что Саша по внешности своей очень напоминает крестьянок, героинь некрасовской поэзии. Еще в стихотворении «Тройка» (1846) Некрасов так описал привлекательную внешность крестьянской девушки: «Сквозь румянец щеки твоей смуглой Пробивается легкий пушок, Из-под брови твоей полукруглой Смотрит бойко лукавый глазок» (I, 26).

Образ девушки физически крепкой, здоровой не случаен в поэзии Некрасова. Вслед за Кольцовым Некрасов поэтизирует народный идеал красоты, который сложился под влиянием трудовой жизни народа. Именно этот идеал женской красоты впоследствии всесторонне обосновал Н. Г. Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности»[8].

Саша, как и Татьяна, выросла в деревне. В. Е. Евгеньев-Максимов писал: «Обе они росли на лоне природы, в близком общении с народом»[9]. Это указание, в целом справедливое, нуждается, однако, в конкретизации. Природа, на лоне которой растет Саша,— казалось бы, та же самая, что окружала Татьяну, но в то же время она и совсем другая.

Природа для Татьяны — это, по преимуществу, *природа барской усадьбы*. Когда впервые читатель знакомится с Татьяной, о ее любви к природе говорится: «Она любила *на балконе* Предупреждать зари восход» («Евгений Онегин», гл. II — Курсив мой — *Л. К.)*. Влюбившись в Онегина, она идет грустить *в сад* (гл. III). Картина зимнего пейзажа — двор, забор, деревья в зимнем серебре (гл. V) — показана так, как видит ее Татьяна *из окна*.

Другую природу знает и любит Саша. Героиня каждый раз показана *вне усадьбы*. Ей милы просторы русских полей:

И убежит, и в просторе полей
Сладко и вольно так дышится ей
(I, 114).

Здесь она знает название каждой травки, умеет различать птиц, насекомых (см. I, 116). Она любит и хорошо знает лес (см., I, 114). И первое ее детское горе — это рубка леса, так вдохновенно, через призму сознания героини описанная поэтом (см. I, 117—119). Любит Саша бывать у реки за мельницей (см. I, 114), а зимой кататься в санках с ледяной горы (см. I, 117). Уходя далеко от барского дома, Саша часто наблюдает быт и труд крестьян. Она гораздо ближе к народу, чем Татьяна.

Проводя мысль о связи своей героини с народом, Пушкин окружил ее образ фольклорными мотивами. Фольклорная по своему характеру песня «Девицы, красавицы», которую Пушкин ввел в роман, важна по содержанию. Перекликаясь с биографией Татьяны, она рассказывает о любви девицы к молодцу, о смелом выражении любви со стороны девушки из народа. Поэтому Г. А. Гуковский видит в этой песне «идейный аккомпанемент к решающему мгновению душевной жизни героини»[10]. В 5-й главе автор окружает Татьяну народной обрядностью, гаданьями, фольклорными обычаями. И, наконец, сон Татьяны состоит из образов и мотивов народного искусства, народных представлений, фольклора. Это яркое свидетельство связи духовной культуры героини с народными началами жизни. Сон Татьяны в основе своей — это сон невесты из русского фольклора.

Наличие фольклорной стихии, прикрепленной в романе к образу Татьяны, мотивируется и ролью, которую в жизни Татьяны играла няня, внушившая своей воспитаннице любовь к народному искусству, уважение к духовной культуре трудового русского народа. В решительную минуту в жизни героини (когда она влюбилась в Онегина) рядом с ней оказывается няня. Справедливо заметил Г. А. Гуковский, что образ няни «...поддерживает высокую оценку Татьяны как идеала»[11]. Но близостью к няне, по существу, и ограничивается непосредственное знакомство Татьяны с людьми из народа.

У Саши тоже есть няня. Отношения Саши с няней в какой-то мере напоминают соответствующие эпизоды пушкинского романа. Воображение Саши развивалось под влиянием русского народного творчества, воспринятого от няни:

В зимние сумерки нянины сказки
Саша любила.
(I, 117).

Влияние фольклора ощущается в «снах» Саши, в ее «пестрых грезах». Содержание этих грез в поэме подробно не излагается (см. I, 120), но связаны они с образами жар-птиц, перенесенными в поэму из русских народных сказок. Героям сказок всегда приходится преодолевать трудности и препятствия, чтобы

найти этих птиц, приносящих счастье. Таков же, намекает Некрасов, будет и жизненный путь Саши.

Однако в жизни Саши няня не играет такой большой роли, как Филипьевна в жизни Татьяны. Образу няни в поэме Некрасова вообще уделено меньше внимания, чем в романе Пушкина. Мы знаем биографию Филипьевны, но не знаем ничего о жизни Сашиной няни. Мы видим только ее доброту, ее преданность Саше.

Надо сказать, что образ няни во всей поэзии Некрасова осмысляется совсем не так, как у Пушкина. Умиление преданностью дворовых людей, и в частности крепостных нянь, было Некрасову чуждо; более того, оно вызывало раздражение у поэта революционной демократии, ненавидевшего помещичий быт в целом. В стихотворении «Родина» (1846) Некрасов писал о крепостной няне: «Ее бессмысленной и вредной доброты На память мне пришли немногие черты, И грудь моя полна враждой и злостью новой...» (I, 29). Поэма «Саша», где характеристика няни близка к пушкинской, является в этом смысле исключением. Исключение это имеет реалистическую мотивировку: в воспитании дворянской девушки в небогатой помещичьей усадьбе няня неизбежно должна была играть значительную роль.

Но знакомство Татьяны с народом по существу *кончалось* ее общением с няней. Знакомство же Саши с народом лишь *начинается* с няни. Саша, в отличие от Татьяны, встречается не только с дворовыми,— она видит и труд лесорубов (см. I, 117—119), и, главное, труд крестьян — пахарей, земледельцев. Ее привлекают и картины пахоты (см. I, 115), и картины обмолота (см. I, 115). Саша задумывается о жизни крестьян, об их будущем. Сначала они кажутся ей счастливыми людьми:

Саша в них видит довольных судьбой
Мирных хранителей жизни простой
(I, 115).

Постепенно перед ней раскрываются тяготы народной жизни, крепостной доли. Аллегорический смысл имеет раздумье Саши у бурлящей реки: «Нет ей простота ...неволя горька!» (I, 114). Это, конечно, о народной доле размышляет Саша. И она решает по мере своих сил помогать народу (см. I, 123). Итак, в отличие от Татьяны, Саша сближается с народом, с крестьянами.

Здесь ясно чувствуется различие в типах народности этих двух героинь русской литературы. Цельность характера Татьяны определялась близостью к национальному, русскому; цельность характера Саши — близостью к трудовому, крестьянскому миру.

Различие в идейном и психологическом облике Татьяны и Саши сказалось и в круге их чтения. Татьяна еще в отрочестве начала увлекаться романами («Ей рано нравились романы; Они

ей заменяли всё»). В «Евгении Онегине» (во 2-й и 3-й главах) эти романы перечислены. Это — английские, немецкие, французские романы XVIII в. и начала XIX в. («Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Дельфина» де Сталь, «Грандисон» и «Кларисса Гарлоу» С. Ричардсона, «Страдания молодого Вертера» И.-В. Гете и др.). Все эти романы, как известно, имеют психологическое и нравственное содержание, прославляют высокие и благородные человеческие чувства. Большое место занимает в них тема любви. Эта тема особенно привлекала Татьяну. Когда она влюбилась в Онегина, все герои романов для нее «в единый образ облеклись, В одном Онегине слились». А себя стала представлять «...героиней Своих возлюбленных творцов, Кларисой, Юлией, Дельфиной...»

Совсем иную роль играют книги в жизни Саши. Родители не заботились о ее чтении, исходя из того, что

Книги ребенку — напрасная мука,
Ум деревенский пугает наука...
(I, 113).

Мир книг ей открыл Агарин, когда она была уже взрослой девушкой. Это было столь важно, что в жизни Саши начинается новый период. Какие это были книги? В набросках к 3-й главе Некрасов упоминает Ламартина (см. I, 456), французского поэта-романтика первой половины XIX в.; в своих стихах, окрашенных в грустные тона, Ламартин писал по преимуществу о душевных переживаниях человека. Затем, в следующей черновой редакции, Некрасов расширяет круг чтения Саши, сохраняя, впрочем, имя Ламартина:

Стали французские книжки читать
И до рассвета о них рассуждать.
Как бишь? читали, кажись, Ламартина
(I, 468).

Стоящее рядом с другими французскими книгами имя Ламартина определяло уровень и содержание этих книг, что не удовлетворяло Некрасова. Поэтому в окончательном тексте поэмы о книгах остаются следующие стихи:

...он ей книжки читал
И по-французски ее обучал.
Словно брала их чужая кручина,
Все рассуждали: какая причина,
Вот уж который теперича век
Беден, несчастлив и зол человек?
(I, 122).

Упоминание, что книги были французские, в сочетании со стихами о бедности и несчастье людей, о многом говорило современникам, ибо в 40—50-х годах значительной части русской интеллигенции было свойственно увлечение идеями утопического социализма. Из Франции мысли о новом общественном устройстве, о новых отношениях между людьми проникали

в Россию с книгами Сен-Симона, Фурье, А. Блана, и особенно, Ж. Санд.

Как мы видели, книги пробудили у Саши не мысли о любви, а мысли об общественных делах. Новый этап в чтении Саши наступает после отъезда Агарина:

Книжки выписывать стала сама —
И наконец набралась же ума!
(I, 123).

Какие это были книги, в поэме не сообщается. Но, видимо, здесь были и русские книги. Не исключено, что среди них был и некрасовский журнал «Современник». Как бы то ни было, сразу после приведённых слов говорится о том, что Саша (видимо, не без влияния прочитанных книг) стала особенно внимательна к бедным крестьянам:

Бедные все ей приятели-други:
Кормит, ласкает и лечит недуги
(I, 123).

Итак, книги способствовали формированию демократических взглядов Саши.

Укажем, наконец, и еще на одну параллель между героинями Некрасова и Пушкина, которая проводилась уже в некрасоведческой литературе. Саша, как и Татьяна, отвергла любовь человека, которого она продолжала любить. Как известно, Татьяна отвергла Онегина, исходя из моральных соображений, будучи уже замужней женщиной; этот отказ от личного счастья свидетельствует о ее воле и решимости. Саша же отказалась выйти замуж за Агарина — и ее поступок также говорит о ее воле и решимости. Но поступок Саши имеет совсем другое основание. Ведь Агарин отошел от своих первоначальных передовых взглядов. Разрыв с любимым человеком, отошедшим от дорогих для Саши общественных идеалов, свидетельствует о быстром формировании демократических воззрений героини [12].

Подведем итог. Сопоставление Саши с пушкинской Татьяной позволяет сделать вывод, что в образе своей героини Некрасов воплотил новый тип народности, свойственный его революционно-демократической поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Евгеньев-Максимов В. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. II. М.—Л., 1950, с. 253.

[2] Там же.

[3] Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 204.

[4] См.; Гаркави А. М. Поэма Некрасова «Саша».— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. II. М.—Л., 1956, с. 151—152.

[5] Гуковский Г. А. Цит. соч., с. 170.

[6] Там же, с. 204.

[7] Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1964, с. 157.

[8] См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1949, с. 10.

[9] Евгеньев-Максимов В. Цит. соч., с. 252.

[10] Гуковский Г. А. Цит. соч., с. 211.

[11] Там же, с. 210.

[12] Ср.: Гаркави А. М. Указ. соч., с. 160.

С. А. Червяковский

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ НЕКРАСОВА НАД ПОЭМОЙ «КНЯГИНЯ М. Н. ВОЛКОНСКАЯ»

В центре внимания поэта-демократа стоит идейный рост его героини[1]. Здесь он мог исходить из «Записок» героической женщины, где с возмущением рассказывается о казни пятерых декабристов и есть немало политически острых мест.

Как дается движение образа Волконской в некрасовской поэме? Вначале она не знала о политической деятельности своего мужа и на какое-то время поверила словам приговора, что декабристы опасные заговорщики. За чистую монету приняла Волконская и вежливость коменданта Петропавловской крепости, образа которого нет в «Записках». Сухой же ответ царя на письмо княгини в поэме выглядит мягким. Совершенно очевидно, что все это понадобилось поэту революционной демократии, чтобы в дальнейшем сорвать маски с царя и его приспешников.

Житейски неопытная женщина под влиянием среды и обстоятельств политически растет. Семья Раевских, из которой она происходила, была довольно близка к декабристским кругам, откуда Волконская и могла почерпнуть правдивые сведения о первых русских революционерах. Поэтому художественно оправдан гневный отклик Волконской на казнь декабристов: «Подробностей ряд пропустила я тут... Оставив следы роковые, Доныне о мщеньи они вопиют»[2].

По пути в Сибирь княгиня останавливается в Москве у своей родственницы Зинаиды Волконской. Тут она узнает, как восприняла передовая общественность решение суда по делу декабристов: «Всем было неловко и жутко» (первоначально говорилось: «страшно и жутко»). В салоне Зинаиды Волконской в числе других были и родные ушедших в Сибирь. Был и Пушкин. Его беседа с Волконской выливается в страстную призывную речь. Поэт приветствует разрыв княгини со светским обществом. Политическим острием пушкинской речи служит упоминание о тиране Бироне, чье страшное имя заставляет вспомнить палача декабристов[3]. А дальше при встрече на пути с Трубецкой сама Волконская обратится к своей подруге с горячим призывом не терять бодрости и сил.

Во всей наготе предстает перед невольной путешественницей подлинный облик самодержавной России.

...Подняв кулаки над спиной ямщика, неистово мчится фельдъегерь. Эта молниеносная зарисовка перерастает в символ самовластья. Из «Записок» пришел в поэму образ встречного офицера. Некрасов не случайно, несколько перередактировал реплику этого наглеца и грубияна, врага декабристов. Вместо: «Быть может, они и здоровы, Да я их не знаю и знать не хочу». появится еще более жесткая и категоричная: «Несомненно здоровы, Но я их не знаю и знать не хочу». Одна счастливо найденная деталь, и готов образ другого офицера, бросающего каторжанам начальственную фразу: «Эй, лестницу, черти!» (первоначально было: «Эй, лестницу, лестницу!»).

Упорно работал Некрасов над образом начальника рудников. В результате его творческих поисков появился типичный образ чинуши, верящего только в силу официальной бумаги. Даже подпись царя, никем не заверенная, для него пустой звук.

В Сибири Волконская все больше и больше проникается неприязнью к врагам декабристов. Она заявит, что в Иркутске ее терзали всевозможными процедурами (в рукописи сначала говорилось об этом мягче: «пугали»). Сибирские тюремщики именуются героиней поэмы палачами (слово «палач», благодаря мелкой поправке, получает здесь расширенный смысл — вместо: «Мы кротостью наших смягчим палачей» дается «Мы кротостью нашей смягчим палачей»). Окончательно сброшена маска и с царя. Волконская увидела оковы на муже своем, и с уст ее срывается возглас: «Да, цепи! Палач не забыл никого (О, мстительный трус и мучитель!»)[4].

Не менее существенной проблемой для автора «Княгини Волконской» была проблема демократизации сознания его героини. Одно — Волконская, приезжавшая в Петропавловскую крепость в карете и слушавшая в Москве концерт итальянских певцов. Другое — она же, ночующая в лесной сторожке на мерзлой рогоже и поселившаяся в курной избе. И как же откликается княгиня на подобные превратности своей судьбы? Ответ тут ясный. Волконская от себя и Трубецкой заявит: «Но мелочи эти нам были смешны, Не то уж случалося с нами». Отсюда и жгучий интерес ее к жизни простого люда, с которым ее породнили страдания и который в свою очередь сочувственно относился к ссыльным декабристам и к их женам.

Особенно много внимания уделено в поэме ямщикам, зябнувшим в зимнюю стужу: «Обмерзли усы, борода ямщика, Дрожит он в своем балахоне», «Я живо вскочила, как только ямщик Продрогший в окно постучался»,

Местами поэт-психолог прибегает к художественному домыслу, использует перестановку сцен и картин, оживляет изображаемое яркими деталями, цель которых показать, как в борьбе со всевозможными препятствиями формируется и закаляется

характер его героини. Было бы ошибочным говорить о прямолинейности этого характера. Нет, тут многое сложно и даже противоречиво. Княгиня часто проливает слезы: «Я плакала, бодрость теряя...», «Поплакали мы...» и т. п. Однако Волконская умела сдерживаться в самые тяжелые для себя минуты: «Нет чувства мучительной тайной грозы. Я клятвой отца уверяла, Что я не пролью ни единой слезы». Как тонко в этом плане построено такое ее автопризнание! Но Волконская почти непрерывно находится в состоянии психологического накала. То ее пугает сцена ночной тревоги, когда Сергей сжигает в камине бумаги. То она мучится неизвестностью о судьбе мужа. То вступает в поединок с отцом, не желающим отпускать ее в Сибирь. Многим доблестная женщина была обязана примеру отца, но, приняв решение ехать в Сибирь, борется и побеждает. О столкновениях этих двух сильных человеческих характеров в «Записках» сказано бегло. Иное — у Некрасова, где борьба проходит через ряд страниц. Поэт долго и тщательно работает над сценой прощания Волконской с семьей. Он улавливает тончайшие психологические оттенки и правит чуть ли не каждую строчку. Вместо: «Понурясь сидели родные мои» появляется: «Сурово молчали родные мои». Взамен: «Минуты томительно медленно шли» — «Минуты мучительно медленно шли». Мастерски передается сочетание у старика Раевского печали и гнева: «Сидел он поодаль понуро», «По сжатым губам, по морщинам чела Ходили зловещие тени».

IV глава несколько разряжает драматический накал поэмы. Она в основе своей лирична. Особенно трогательна в ней картина прощального концерта. В процессе работы над текстом Некрасов устранял отсюда художественно слабое. Так, прозаически звучащая фраза: «Согласно настроены были сердца» заменена лирически волнующей: «И чудные звуки лились без конца».

О силе воли героини поэмы говорит и структура ее речи. Нередко фразы Волконской приобретают четко выраженную семантическую и синтаксическую категоричность: «Ведь каторга нас не разлучит?» «Поеду! Я тихо сказала...», «Я еду! Хоть слово, хоть слово, отец!» Кульминационная для 2-й части «Русских женщин» знаменитая сцена в шахте свидетельствует не только о возросшей решимости Волконской, но и о том, что она способна собрать в один клубок все свои помыслы и чувства.

Сопоставление второй части «Русских женщин» с первоисточником дает возможность сделать такие выводы:

1. Мировоззренчески образ Волконской не выходит за грань декабристской эпохи. Недаром поэт хотел назвать свое повествование о героических русских женщинах — «Декабристки».

2. Вместе с тем «Княгиня М. Н. Волконская» — художественно-агитационное произведение, обращенное к молодежи.

3. Путем упорной работы Некрасов добивается гармонии содержания и формы. С образом Волконской связаны все сюжетные нити поэмы, вокруг ее образа собраны все действующие лица произведения.

4. На материале, почерпнутом из «Записок», и путем творческого домысла поэт создает типические образы крепостной России, смело индвидуализируя каждый характер (например, образы ямщиков).

5. О творческой взыскательности великого мастера слова говорит хотя бы то, что фразу Волконской: «Опять провела я бессонную ночь, Письмо к государю писала» он редактировал пять раз. Таковы наши частичные наблюдения над одним из поэтических шедевров некрасовской музы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Рукописный материал нами берется из рукописей Некрасова, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина и в Институте русской литературы АН СССР.

[2, 3, 4] Эти стихи опубликованы только в советских изданиях Некрасова.

И. Г. Савостин

МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ ПОЭМЫ Н. А. НЕКРАСОВА «СОВРЕМЕННИКИ»

Художественное своеобразие поэмы Некрасова «Современники» давно привлекает внимание исследователей. Но новаторство Некрасова в организации внутренней структуры поэмы изучено далеко не полностью. Распространенное определение поэмы как «портретной галереи» кажется нам слишком общим и не совсем верным. Поэт, очевидно, не случайно зачеркнул этот подзаголовок еще в рукописи. Обзорность — вот тематический принцип композиции поэмы, представившей внимательному демократическому читателю не сумму портретов, а их связь, не «портретную галерею» «современников», а «групповой портрет» единого во всех ликах «хищника смелого». Судьба развития капитализма в России составляет предмет изображения Некрасова-сатирика. Трудности цензурного характера, грандиозность сатирической задачи, стоявшей перед Некрасовым,— заставили поэта искать наиболее подходящую художественную форму для своего обзорного произведения. И Некрасов предельно активизирует в поэме выразительные возможности композиции, выстраивая ее по принципам монтажа.

Под монтажом мы вслед за С. М. Эйзенштейном понимаем такое построение текста, когда «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление,

возникающее из этого сопоставления как новое качество»[1]. Монтажный принцип композиции позволил Некрасову диалектически разрешить противоречие между тенденцией к обзорности, охвату как можно более широкого социального содержания, и задачей целостного изложения этого содержания. Это было обусловлено свойствами самого монтажа, и в первую очередь его способностью передавать смысл, который не содержится в самих элементах текста, а возникает лишь из их сопоставления в чувстве и разуме читателя. И знаменательно в этом отношении замечание самого Некрасова, сделанное им еще в 1841 году: «Уловить именно те черты, по которым в в о о б р а ж е н и и ч и т а т е л я может возникнуть и дорисоваться с а м а с о б о ю данная картина,— дело величайшей трудности» (IX, 205.— Разрядка моя — *И. С.*). У Некрасова, Салтыкова-Щедрина и близких к ним писателей-демократов был свой читатель-единомышленник. Он обозначался часто формулой «Читатель-друг». В поэме «Современники» Некрасов несколько раз обращается к нему, настраивая на нужную волну восприятия. Например, так:

....Журча,
Лился поток суждений, споров...
Вот вам отрывки разговоров,
Ищите сами к ним ключа
(268) [2].

Некрасов как бы приглашает читателя в соавторы, предлагая не просто оценить «отрывки разговоров», но и найти к ним «ключ», отыскать смысл, зашифрованный их расположением, сочетанием друг с другом.

В этом смысле можно говорить о монтаже как о своеобразном приеме «эзоповского языка», органически вошедшем в художественную структуру поэмы. Но монтаж позволил Некрасову не только «конспиративно», но и художественно емко, мастерски воплотить свой замысел сатирического обозрения.

Так, например, монтажно воспринимается сатирический смысл композиции «залы № 5»: здесь разоблачительный пафос скрыт в соположении юбилейного спича с крупным планом блюда с осетром [3]. Осетр, поданный крупным планом,— символ животной сытости, самодовольного благополучия «современников». Он появляется, чтобы прервать парадно-лицемерный спич в самом ответственнном месте, когда после риторических восклицаний оратора «радел ли ты о меньшем брате?», «служил ли добру?», «стремился ли к истине?» должно было последовать утверждение: «да! радел! служил! стремился!» — и самим своим появлением ответил: «нет!».

Некрасов уже здесь обнажил лицемерие сановно-аристократической верхушки, прикрывающей громкими рассуждениями о гражданственности свою жажду к наживе, чтобы в следующей

картине вложить в уста агрономов совершенно откровенные фразы:

Оставим бедный наш народ
 Судьбам его — и богу!
Без нас скорее он найдет
 К развитию дорогу...
 (253).

При этом громкая риторика спича еще до появления осетра скомпрометирована пошлыми водевильными куплетами, где утверждается, что «мадам Жюдик — верх совершенства». Отрезки текста с темой «пир хищников» еще дважды монтажно компонуются с «юбилейно-риторическими» отрезками, показывая разумеющим читателям подлинное лицо «юбиляров и триумфаторов» и «героев времени». Так, первая часть поэмы заканчивается оргией обжор-гастрономов (зала № 13). Описанием сцены кутежа Некрасов кончает торжественную, парадную часть юбилейного вечера в честь Шкурина во второй части поэмы, где тема пира хищников получает свое наивысшее развитие.

Особое значение приобретает сатирический гротесковый монтаж. Так, например, монтажное сочетание портретов барона фон Клоппенгорста, в его грозном монументальном «величии», и Эдуарда Ивановича Гроша, производящего впечатление отвратительной юркой зверюшки «из породы самых близких к человеку обезьян», контрастно сталкивает и подчеркивает омерзительные черты героев, а также бросает резкую тень и на остальных участников пиршества. А когда предельно нагнетается та «лежащая на всем фоне угрюмость», о которой говорит Салтыков-Щедрин, Некрасов разрывает ткань описания пира хищников горькой бурлацкой песней. И монтажное восприятие двух контрастных семантических сфер неминуемо наводит читателя на мысль о вопиющем противоречии эпохи. Это предельное обнажение классового конфликта поэмы, достигнутое средствами композиции. Эффект сатирического разоблачения еще более заостряется тем, что Некрасов вкладывает песню в уста пьяных хищников,— тоже своего рода монтаж.

Широко использует Некрасов в композиционном построении поэмы и другую существеннейшую черту монтажа, связанную с принципом «беспереходной игры»[4], суть которой в тенденциозной избирательности изображаемого и прерывности самого изображения. В поэме не дается ни одной полной и законченной фабульной истории какой-либо аферы или биографии героя. Но монтаж «точечных» эпизодов, отдельных портретов, реплик, монологов и диалогов, отражающих суть, как, скажем, такой диалог

«С какой иконы ты скусил
Тот перл, которым ты украшен?»
— «Да с той, которой помолясь,
Ты Гасферу подсыпал яду...»
 (268),—

создает цельный социально-обобщенный облик капиталистической России. Картину преступных махинаций с железнодорожными концессиями дает монтаж «переклички голосов» (до «8-го голоса»). Монтаж портретов «ренегатов из семьи профессоров» показывает путь, уготованный науке новыми хозяевами жизни. В результате монтажа диалога между «суетливым коммерсантом» и «процентщиком ярым» с портретом героя, названного «Некто-стриженный затылок», возникает широчайшая картина подлогов и фальсификаций, глубоко разъевших все поры русского общества и т. д.

Большинство портретов, фабульных историй представляет героев в уже типизированном, сатирически обобщенном виде. Но восприятие портретов «современников» вне их монтажных сочетаний не дает читателю представления о размерах изображенного в поэме зла и его исторических последствиях.

Замысел поэта, использовавшего в поэме принцип «бесспереходной игры», сжал все пространство и время тогдашней России до одного вечера в ресторане Дюссо, а монтажное восприятие искушенного читателя неминуемо расширяет вечер у Дюссо до размеров всей России.

Обзорность как тематический принцип и монтаж как структурный принцип задают поэме своеобразный композиционный ритм[5], однородный и единообразный, слабо варьируемый до Эпилога: «зала» сменяется «залой», чередою следуют друг за другом портреты, спичи, монологи, реплики. Композиционный ритм поэмы прямо воздействует на читателя, оформляясь в его восприятии как стойкое ритмическое ожидание. Но композиция — это семантический ритмический ряд, элементы которого значимы сами по себе, а все элементы композиции поэмы «Современники» варьируют одну и ту же тему:

О господи! удвой желудок мой!
Утрой гортань! учетвери мой разум!
Дай ножницы такие изобресть,
Чтоб целый мир остричь вплотную разом...
(306).

В восприятии читателя оформляется стойкое ритмическое ожидание смысла, вызывающее чувства гнетущие. Рассказ следует за рассказом, биография за биографией, и каждая история, каждый портрет выразительны сами по себе. Но какое удручающее впечатление вызывают они, поставленные в ритмически однородный ряд! Монтажный ритм добавляет важный штрих к общей картине капиталистической эпохи, хуже которой бывали времена, «но не было подлей».

Некрасов в поэме «Современники» показал истинные аппетиты капиталистического хищника, самой формой поэмы объединив всех героев в «процветающий, Всеберущий, всехватающий, Всеворующий союз» (304), который может привести Рос-

сию к «крррах». Новаторское использование Некрасовым монтажного принципа композиции во многом способствовало реализации его грандиозного сатирического замысла.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964, с. 157.

[2] Поэму «Современники» цитируем по изд.: Некрасов. Н. А. Полн. собр. стихотв. в трех томах. Т. III. Л., 1967.

[3] «Детали, поданные крупным планом, воспринимаются как особо значимые, символические, суггестивные, отнесенные не только к их непосредственному денотату...». (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 212).

[4] См.: Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М., 1973, с. 166—170.

[5] См.: Зарецкий В. А. Ритм и смысл в художественных текстах.— В кн.: Труды по знаковым системам (Ученые записки Тартуского университета, вып. 181). Тарту, 1965.

Ж. Ф. Ананьина

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПОЭМЫ НЕКРАСОВА «МАТЬ»

В 1877 г. Некрасов усиленно работал над поэмой «Мать». В том же году он написал стихотворение «Затворница»[1].

В образе главной героини отражены черты матери поэта — Е. А. Некрасовой. Различие в обрисовке этого образа точно определила М. М. Саксонова: в «Затворнице» — это страдалица, «чужим скорбям бессильная помочь», в поэме «Мать» — подвижница, способная на борьбу[2]. Этим обусловливается и различие в жанровой природе двух произведений, которое еще не совсем прояснено.

«Затворница» — сравнительно небольшое стихотворение (72 строки). Поэма «Мать» гораздо больше (315 строк).

К. И. Чуковский рассматривал «Затворницу» как черновой вариант поэмы «Мать» (см. II, 795). С этим трудно согласиться. «Затворница» — вполне обработанное, законченное произведение, подготовленное поэтом к печати. Некрасов, снабдив его подзаголовком «Памяти матери» (см. II, 796), отдал в набор; оно должно было появиться в «Отечественных записках»[3].

В. П. Ройзман видит в «Затворнице» «фрагменты будущей поэмы» о матери[4]. Это не так. В отличие от фрагментарной поэмы «Мать» (полное ее заглавие — «Из поэмы «Мать». Отрывки»), стихотворение отличается цельностью, логической последовательностью изложения. Оно не является и наброском поэмы, так как в поэме образ матери раскрыт иначе и существенным образом отличается от героини «Затворницы».

Правда, в поэме «Мать» мы встречаем отдельные строфы, детали, фразы, перенесенные из «Затворницы». Почти не изменяя, лишь с небольшими стилистическими поправками, перенес Некрасов в поэму «гимн печальный», вложенный в уста матери (приводим текст по «Затворнице»):

Несчастна я, обманутая[5] другом,
Но пред тобой, о женщина-раба!
Перед рабом, согнувшимся над плугом,
Моя судьба — завидная судьба.
Несчастна ты, о родина! Я знаю —
Весь край в плену, весь трепетом объят,
Но край, где я люблю и умираю,
Тот бедный край — несчастней во сто крат[6].
(II, 532).

Перенос стихов из «Затворницы» в поэму «Мать» объясняется, очевидно, тем, что Некрасов, отказавшись от мысли напечатать стихотворение, решил использовать его как материал для поэмы. Между тем, в «Затворницу» ни одна строка из опубликованных ранее (в 1861 и 1869 гг.) отрывков поэмы «Мать» не вошла.

«Затворница» — это сюжетное произведение, стихотворная новелла[7], где повествование ведется от имени сына, скорбящего по давно умершей матери. Стихотворение состоит из восьми пронумерованных строф (по 7—8 строк) и эпилога (в котором 10 строк).

Рассказчик-повествователь посетил то место, где родился и провел детство. В заброшенном саду ему вспоминается мать, которая когда-то любила здесь бродить. Далее идет лирический рассказ о жизни матери в «угрюмом доме, похожем на тюрьму». В IV и V строфах поэт мысленно возвращается к тому времени, когда мать «в чуждый край доверчиво пошла» за своим будущим «палачом» и деспотом, которого «разлюбить до гроба не смогла». Последние три строфы повествуют о тяжелой, слишком рано оборвавшейся жизни затворницы.

Некрасов заканчивает произведение эпилогом, который, поднимаясь над конкретными жизненными фактами, звучит как скорбная эпитафия.

Для художественного строя «Затворницы» характерны сюжетность, стройность композиции, отсутствие излишних подробностей, стремление заострить внимание на важных фактах из жизни героини (замужество, размолвка с родными, безотрадная жизнь, печальная кончина).

В жанровом отношении от этой стихотворной новеллы резко отличается поэма «Мать», с ее многочисленными лирическими отступлениями, в которых речь идет и о положении русской женщины, и об исторических судьбах России; на обширном лирическом фоне поэмы в виде отдельных фрагментов выступают эпизоды из жизни героини.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Отдельные фрагменты поэмы «Мать» Некрасов опубликовал еще в 1861 и 1869 гг. (см. II, 742); подготовлена к печати поэма была 9 февраля 1877 г. (см. II, 743). Стихотворение «Затворница» было закончено 28 января 1877 г. (см. II, 796).

[2] См.: Саксонова М. М. Книга Н. А. Некрасова «Последние песни». Ташкент, 1960, с. 86—87.

[3] О причинах, в силу которых стихотворение «Затворница» не было напечатано, см.: Саксонова М. М. Указ. соч., с. 91—92; Ройзман В. П.. Некоторые особенности поэмы Н. А. Некрасова «Мать».— Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена, т. 150, 1957, с. 199.

[4] Ройзман В. П. Указ. соч., с. 197.

[5] В поэме «Мать»: «терзаемая» (II, 421).

[6] В поэме эта строка читается: «Несчастнее, несчастнее стократ!..» (II, 421).

[7] О том, что стихотворная новелла была одним из излюбленных жанров Некрасова, неоднократно писали исследователи: См.: Гин М. От факта к образу и сюжету. М., 1971, с. 97; Червяковский С. А. Социально-жанровая проблематика поэзии Некрасова 1870-х годов. — В кн.: Некрасовский сборник. Вып. V. Л., 1973, с. 179.

В. Б. Соколов

О ТИПОЛОГИИ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ В ПОЭМАХ Н. А. НЕКРАСОВА 1870-х ГОДОВ

Изучение связи творчества Некрасова с революционно-народническим движением позволяет определить революционные источники его поэзии 1870-х годов. По мере того, как усиливалось влияние «действенного народничества», в произведениях Некрасова все более могуче звучали гражданские мотивы, навеянные движением семидесятников. Поэт не мог не испытывать на себе влияние «утопии народников», так как она являлась «спутником и симптомом великого, массового демократического подъема крестьянских масс»[1]. Не мог он не поддерживать разночинную молодежь в ее самоотверженной борьбе с царизмом. В этот период и тема народа, и тема героических подвигов во имя его освобождения, и образы борцов за независимость очень часто подвергались у Некрасова преломлению в духе идеалов семидесятников, служили задачам движения революционного народничества.

Революционо-народническое движение раскрывалось в произведениях Некрасова в тесной связи с двумя величайшими факторами истории: с идеями декабризма, как воплощением борьбы за политическую власть в стране, и с определением роли народа в историческом процессе. От верного сочетания этих факторов, разработки в связи с этим соответствующей программы действий зависела, по мысли Некрасова, судьба революционного дела в России. Поэт, горячо принимавший движение ре-

волюционного народничества, но прямо не высказывавший своего отношения к идеологическим установкам Лаврова, Бакунина, Михайловского, в своих произведениях сознательно ориентировался на поддержку передовой молодежи в ее исканиях. Изображая деятелей первого этапа русского освободительного движения, Некрасов раскрыл огромную роль декабристского выступления в истории, подчеркнул именно те стороны декабризма, которые должны были быть, по его мнению, восприняты революционной молодежью его времени: готовность к открытой борьбе с царизмом, личный героизм, самоотверженность и непримиримость в борьбе. И, с другой стороны, Некрасов проводил мысль о необходимости связи революционеров с народом, говорил об ошибках в тактике декабристов. В поэме «Дедушка» (1870) он писал:

Единодушье и разум
Всюду дадут торжество,
Да не придут они разом,
Вдруг не создашь ничего
(III, 15).

Развивая эти мысли, Некрасов в «Кому на Руси жить хорошо» изобразил могучую народную стихию — величайшую социальную силу истории, что было особенно важно накануне массового «хождения в народ».

Значительность традиций декабризма и, с другой стороны, необходимость обращения к народу как к революционной силе выступает в системе образов поэм очень четко. Подходя к поэмам с этой точки зрения, следует усматривать в них взаимосвязанные идеи, обращенные к передовой молодежи. В связи с идейной общностью неизбежно возникла и общность художественных принципов. Поэтому возникают интересные аналогии при сопоставлении двух отдельно взятых героев и тех жизненных ситуаций, в которых они действуют. Речь пойдет о Дедушке, генерале-декабристе, в поэме «Дедушка» и дедушке Савелии, богатыре святорусском, в «Кому на Руси жить хорошо» (часть «Крестьянка», 1873).

Оба они встали на путь борьбы за освобождение народа от власти самодержавия. Носители идей дворянской революционности и стихийного крестьянского освобождения, генерал-декабрист и мужик Савелий, руководствуются в жизни одной целью и стремлением: «Счастье умов благородных, Видеть довольство вокруг» (III, 14). Некрасов создал яркие образы, воспитательная роль которых не вызывает сомнений. В образе Дедушки (реальным прототипом которого был С. Г. Волконский) по замыслу Некрасова раскрылись взгляды декабристов, разбудивших новое поколение, которое развернуло революционную агитацию. Савелий — это символ не сломленного веками рабства и готового к борьбе русского крестьянства. Образы двух дедушек, так похожих друг на друга и словно переходящих из од-

ного произведения в другое, лишь изменяясь в своем общественном положении, достаточно проясняют основную мысль некрасовской поэзии, которой, по свидетельству народника Н. А. Морозова, «все зачитывались в переходном возрасте, дающем наиболее сильные впечатления»[2]. Поэтому вполне вероятно, что те художественные аналогии, которые замечаются в поэмах, осуществлялись поэтом не случайно.

Особенность описания судьбы декабриста и крестьянина состоит в том, что о прошлом героев мы узнаем только по их рассказам, которые являются свидетельством твердости убеждений старых протестантов. К мысли своей о необходимости сопротивления оба героя пришли сходными путями. Декабрист говорит: «Слушал — имеющий уши, Думушку думал свою» (III, 16). Савелий словно вторит ему:

Я тоже перетерпливал:
Помалчивал, подумывал:
«Как ни дери, собачий сын,
А всей души не вышибешь,
Оставишь что-нибудь!»
(III, 264).

Судьба героев во многом сходна: каторга, Сибирь, возвращение на Родину после тяжелых испытаний. И причина возвращения из ссылки одинакова. В «Крестьянке» она определенно указана: «По манифесту царскому Попал опять на родину» (III, 269). Обстоятельства возвращения из ссылки Дедушки были понятны всем читателям: это царский манифест, амнистия 1856 года, возвращавшая декабристов в Европейскую Россию.

И сожаление об ушедших силах явственно звучит в речи и того и другого героя. Декабрист:

Видишь, как тратятся силы —
Лучшие божьи дары,
Близким копаешь могилы,
Ждешь и своей до поры...
(III, 18).

Савелий:

Куда ты, сила, делася?
На что ты пригодилася?
Под розгами, под палками
По мелочам ушла!
(III, 268).

Но главное, что объединяет вернувшихся с каторги героев Некрасова,— это их непреклонность, несломленность долгими годами испытаний. Сильнее чувства личной потери вновь проявившееся у старых бунтарей стремление к социальным переменам, гордость за свою, сохраненную в ссылке, протестантскую душу. Наиболее ясно этот замысел «Дедушки» раскрыл сам Некрасов в письме к В. М. Лазаревскому от 9—10 апреля 1872 г.: «Этот дед, в сущности, резче, ибо является одним из действи-

тельных деятелей... и притом выведен нераскаявшимся, т. е. таким же, как был» (XI, 208). И в «Крестьянке» Савелий домочадцам: «Да вдруг и скажет весело: «Клейменный, да не раб!..» (III, 259). Красоту несломленной души как символ подлинной революционности и неизбывной воли к освобождению Некрасов подчеркнул и в изображении внешнего облика героев, очень похожих друг на друга. Гордая осанка, твердая поступь генерала-декабриста и суровость Савелия, похожего на медведя,— невольно объединяют их, наводят на мысль о возможной духовной близости. Некрасов пишет о декабристе: «Дедушка древен годами, но еще бодр и красив» (III, 9), а в «Крестьянке» Матрена Тимофеевна говорит:

Сначала все боялась я,
Как в низенькую горенку
Входил он: ну, распрямится?
Пробьет дыру медведище
В светелке головой!
(III, 259).

Объединяет героев как признак стойкости их убеждений горячее сочувствие к угнетенному и нищему крестьянству, в прошлом приведшее их к ссылке в Сибирь, а после возвращения с каторги проявившееся в страстном желании видеть народ свободным и счастливым. Крестьянин Савелий возвышается у Некрасова до утверждения протестантства как основы жизненного поведения, до понимания необходимости социального протеста. Сила «народных заступников», подобных Савелию,— в связи с крестьянской массой, в глубоком понимании социального положения крестьянства. Матрена Тимофеевна рассказывает:

И долго, долго дедушка
О горькой доле пахаря
С тоскою говорил...
Случись купцы московские,
Вельможи государевы,
Сам царь случись: не надо бы
Ладнее говорить!
(III, 279).

Глубокая оценка действительности, опыта социальной борьбы (свойственная конечно и Дедушке-декабристу), великая тревога за судьбу народа дают право Савелию сказать: «За все страдное русское Крестьянство я молюсь!» (III, 282). Ясна и определенна цель Некрасова — дать возможность молодому современнику увидеть борцов за освобождение в массе крестьянства, внушить читателю мысль, отчасти утопическую, народническую, о революционной сущности крестьянина. Так Некрасов создает образы положительных героев, по мнению А. М. Гаркави «предугадывая новые формы общественной борьбы»[3]. Тип образованного, готового к революционным действиям человека,

выросшего и живущего в народной среде, выведен был позже в образе Григория Добросклонова.

С жизнью Дедушки-декабриста и Савелия, с их воспоминаниями о прошлом, отношением к настоящему, взглядами на будущее развитие революции и народа связана судьба близких им людей — мальчика Саши в «Дедушке» и Матрены Корчагиной в «Крестьянке». Мудрых воспитателей, добрых советчиков встретили они в лице старых протестантов. Основной жизненной заповедью останутся для Саши слова Дедушки:

Взрослые люди — не дети,
Трус — кто сторицей не мстит!
Помни, что нету на свете
Неотразимых обид.
(III, 422).

Агитационный, воспитательный пафос показа преемственной связи старого поколения с молодым очень знаменателен. Образ Саши справедливо рассматривается К. Ф. Бикбулатовой как образ будущего героя-народника[4]. Саша с детства «Глупых и злых ненавидит, Бедным желает добра» (III, 19). Не менее важно присутствие в «Крестьянке» образа Матрены Тимофеевны Корчагиной, раскрывающего значение протеста, как основной формы существования, не только в сфере социальных, но и в сфере семейно-бытовых отношений. В своей трудной жизни она обращалась за помощью к Савелию, только ему верила.

Весьма существенной особенностью, связанной с образами Дедушки-декабриста и Савелия, с их отношением к существовавшим условиям, является обращение Некрасова к утопическим картинам крестьянской жизни. В рассказе декабриста о сибирской деревне Тарбагатай и в воспоминаниях Савелия о вольной Корежине вырисовывается яркая социальная утопия, образец той жизни, о которой говорили крестьянам народники-пропагандисты. Картина народного довольства в рассказе декабриста нарисована с точки зрения крестьянских интересов и представлений.

Высокорослы, красивы
Жители, бодры всегда,
Видно — ведется копейка!
Бабу там холит мужик:
В праздник на ней душегрейка —
Из соболей воротник!
(III, 12).

То же наблюдается и в рассказе Савелия о жизни Корежины:

А были благодатные
Такие времена.
...Туга мошна корежская!
(III, 261, 263).

Но в «Крестьянке» уже заметно изменение сферы утопического изображения счастливой народной жизни, которую Некра-

сов рисует в несколько ином социальном аспекте, предполагающем расширение социальной проблематики, появление революционно-действенных форм защиты крестьянского благополучия.

Опыт сравнительного изучения отдельных образов двух поэм Некрасова 1870-х годов позволяет дополнить существующее мнение о возможном влиянии его поэзии на формирование взглядов и убеждений деятелей революционного народничества, шире определить идейно-творческие позиции Некрасова в период «хождения в народ».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 22, с. 119.

[2] Морозов Н. А. Повести моей жизни. Т. I. М., 1947, с. 435.

[3] Гаркави А. М. Революционное народничество в поэтическом освещении Н. А. Некрасова.— «Русская литература», 1960, № 4, с. 203.

[4] Бикбулатова К. Ф. Поэма Н. А. Некрасова «Дедушка».— В кн.: Историко-литературный сборник. М.—Л., 1957. с. 106.

Л. Г. Максидонова

ОБ ИДЕЙНОМ СОДЕРЖАНИИ ПЕРВОЙ ГЛАВЫ ПОЭМЫ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Главой «Поп» открывается поэма (если не считать сказочного Пролога). Читатель вводится в атмосферу деревни пореформенного периода. Грустные картины ранней весны, рассказ попа о своих нуждающихся прихожанах создают представление о безрадостной, полной нужды, жизни крестьянства. Но изображением жизни народа содержание главы не исчерпывается.

Давно уже установлен факт связи главы «Поп» с дискуссией о духовенстве, развернувшейся в русской печати в 1860-е годы[1]. Однако характер участия Некрасова в этой дискуссии, его вклад в развитие русской демократической мысли по вопросу о роли духовенства в обществе — еще не изучены. А между тем проблема духовенства занимает очень большое место в главе, игнорирование ее ведет к обедненному пониманию идейного содержания поэмы.

Настоящая работа является попыткой восполнить указанный пробел. В статье предлагаются результаты анализа основных направлений в ходе дискуссии о духовенстве, а также исследование позиции автора в монологе персонажа главы «Поп».

Как известно, первое решительное выступление русской демократии против религии и духовенства принадлежит В. Г. Белинскому. В знаменитом «Письме к Гоголю», страстно опровергая версию о внутреннем единстве духовенства и народа, Белинский назвал церковь «опорой кнута и угодницей деспотизма».

Эти гневные строки долгое время не могли быть напечатаны, но были хорошо известны всем, кто считал себя учеником Белинского. Для русской демократии 60-х годов «Письмо Белинского к Гоголю» стало программой.

Провести в печать «вольнодумные» мысли о духовенстве было крайне трудно. В 1859 г. за это дело энергично взялся Н. А. Добролюбов. Среди его работ этого года немало таких, где ощущается настойчивый поиск формы проведения через цензуру критических суждений о церкви, религии и духовенстве. Используя жанр рецензии, Добролюбов сумел затронуть довольно большой круг вопросов (см. статьи «Основания опытной психологии. Сочинения архимандрита Гавриила»; «Голос древней русской церкви. Речь А. Щапова»; «Описание болезни госпожи Артамоновой. Сост. И. Рклицкий» и другие).

Однако по-настоящему широкую возможность выступить со своими взглядами по вопросам жизни и деятельности русского духовенства получил критик в связи с нашумевшей книгой священника И. С. Беллюстина «Описание сельского духовенства», вышедшей в Париже в 1858 г.

Автор книги, искренне уверенный в высоком назначении духовных лиц, скорбел о чрезвычайно трудном материальном положении духовенства на Руси. Беллюстин настаивал на введении постоянного жалования священнику и освобождении его от необходимости жить поборами с населения. Однако фактический материал, введенный в книгу, говорил сам за себя. Беллюстин убедительно показал не только бедность духовенства, но и его низкий моральный уровень, духовное убожество и ограниченность.

Используя полемику, разгоревшуюся вокруг книги Беллюстина, Добролюбов дважды выступил в ее защиту. Ему приходилось быть чрезвычайно осторожным. Он писал рецензии на брошюры об этой книге, заверяя, что не читает запрещенных книг. И тем не менее рецензии Добролюбова «Мысли светского человека» (1859) и «Заграничные прения о положении русского духовенства» (1860) стали программными выступлениями «Современника» по вопросу о духовенстве. Добролюбов выделяет главные аспекты проблемы: значение духовенства в обществе и в нравственной жизни народа.

Изыскивая возможные в тех цензурных условиях темы для всестороннего освещения в печати жизни духовенства, Добролюбов предложил рассмотреть организацию обучения в духовных консисториях и духовных училищах, а также взаимоотношения священников и прихожан. Видимая безобидность тематики на самом деле позволила обойти цензуру и приступить к изучению роли и значения священника как «духовного пастыря» народа.

Мысли, намеченные Добролюбовым, были развиты молодыми сотрудниками «Современника»: в 1861—62 гг. в журнале по-

явились «Письма об Осташкове» В. А. Слепцова, в 1862—63 гг.— «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского, в 1863 г. — «Ставленник» Ф. М. Решетникова; в эти же годы был напечатан целый ряд рецензий на книги о духовенстве.

Все эти материалы вызывали пристальное и недоброжелательное внимание цензуры; многие из них были опубликованы с цензурными изъятиями и искажениями.

Вопрос о духовенстве был для журнала частью общей программы борьбы за преобразования русской жизни.

Глава «Поп» по времени написания примыкает именно к этому периоду борьбы «Современника». Она была написана, по-видимому, не позже 1865 г. (см. III, 638—639). Но напечатана она была лишь в № 1 «Отечественных записок» в 1869 г.

Необходимо отметить, что некрасовские «Отечественные записки» также проявляли довольно устойчивый интерес к этой проблеме. Именно с 1868 г. в журнале начинают появляться смелые статьи о духовенстве, по своему подходу к проблеме напоминающие статьи Добролюбова. Здесь особенно следует выделить № 10 журнала за 1868 г., где была помещена рецензия А. П. Пятковского на диссертацию священника Горчакова и «Современные заметки» Л. И. Розанова [2].

Делая обширный пересказ диссертации Горчакова, А. П. Пятковский не согласился с главным выводом магистра о независимости церкви от государства. Обращаясь к истории православия и церкви, он категорически утверждал: «Христианство распространилось у нас не миссионерством, не пламенной проповедью, а простым повелением великого князя... Князь и дружинники — вот естественные союзники, вот единственная поддержка для духовенства... Духовенство, вместо того, чтобы отстаивать права народа, перешло на сторону централизующей власти» [3].

И хотя рецензент не касался современных отношений, очевидна актуальность поставленного вопроса.

Замечательно, что в этом же номере журнала публикуются сообщения о событиях крестьянской жизни последних лет, комментарии к которым перекликаются с рецензией на магистерскую диссертацию.

Мы имеем в виду рассказ о возмущении крестьян Сарапульского уезда. Вынужденные под давлением вызванной военной команды платить непосильную подать, крестьяне в знак протеста отказались ходить в церковь. Обозреватель спрашивал: «...Что здесь общего между сбором подати, хотя бы и при посредстве экзекуции, и хождением в церковь, уважением известных законов и обрядов христианской религии и признанием духовенства за служителей алтарей? Какая может быть связь между этими двумя совершенно различными предметами? Отчего неудовольствие и, пожалуй, озлобление на несправедливый — по их мнению — сбор податей перешло и на религию и предста-

вителей ее в лице духовенства?.. Вероятно, были же для этого какие-нибудь достаточные побуждения»[4].

Нетрудно заметить, что Л. И. Розанов здесь совершенно разделяет взгляд Белинского на церковь как «поборницу кнута», а в эпизоде современной жизни обнаруживается рост самосознания крестьянства, поднимающегося до понимания истинного отношения духовенства к нему. Обе приведенные публикации «Отечественных записок» смело ставили вопрос о неразрывной связи церкви с господствующей властью, глубокой вражде ее к народу.

Публикуя в 1869 году главу «Поп», Некрасов не мог не учитывать, что читатели будут воспринимать ее не только как начало будущей поэмы, но и как еще одно выступление по наболевшему общественному вопросу.

Глава «Поп», действительно, содержала цельный взгляд поэта на духовенство, результат раздумий и трезвого анализа действительности, сделанный художником-мыслителем.

Для осмысления главы и определения позиции Некрасова в вопросе о духовенстве особенно важно проанализировать монолог попа, занимающий большую часть текста всей главы. На первый взгляд, монолог является только выражением мыслей и чувств говорящего, благодаря чему читатель имеет возможность познакомиться с одним из представителей русского духовенства 60-х годов и его взглядами на жизнь. Действительно, замечательное мастерство истинного художника проявил Некрасов в отделке художественной ткани монолога, создающего впечатление полного отсутствия автора в речи героя. В самом начале речи заявлено ограниченное представление попа о счастье: покой, богатство, честь. Соответственно этим трем частям ведется рассуждение, и настолько убедительно, искренне и воодушевленно доказывает поп, что в настоящем нет у духовенства ни покоя, ни почета, ни богатства, что создается впечатление, будто и автор ни о чем, кроме как о горестях и заботах пореформенного священника, не думает и полностью разделяет его точку зрения, отчасти даже сочувствуя ему.

Однако, всматриваясь в содержание так просто и ясно намеченных частей — покой, богатство, честь,— мы видим, что оно не охватывается этими обозначениями, оно значительно шире. Внутри названных тем живут и развиваются иные, более широкие и важные. О них прямо не размышляет персонаж, они нужны автору, обнаруживают его способ мышления, его подход к явлениям.

Отбор материала и его расположение в монологе таковы, что, являясь выражением идей героя, монолог в то же время в полной мере отражает раздумья автора.

На искусство Некрасова в построении монологов указывает Б. О. Корман: «...Монологи героев звучат так естественно, что читателю начинает казаться: только так они и возможны, толь-

ко так и могли бы говорить в стихотворениях герои. Но это — иллюзия. Герои могли бы говорить по-другому, они могли бы предстать перед читателем в другом облике — в зависимости от того, каким увидел бы их автор. Автор стоит за монологами героев. Его нет непосредственно в тексте, но он есть в выборе материала, его расположении и освещении»[5].

Положение это в полной мере может быть отнесено к характеристике монолога попа. Уже первые слова персонажа явно определены ходом мыслей автора. В них фактически перечисляются те стороны жизни духовенства, о которых журнал «Современник» уже достаточно много писал:

Начать, признаться, надо бы
Почти с рожденья самого,
Как достается грамота
Поповскому сынку,
Какой ценой поповичем
Священство покупается,
Да лучше помолчим!
(III, 169).

Названные темы остаются неразвернутыми не потому, что они не важны для говорящего, а потому, что для Некрасова они уже исчерпаны работой предшественников. Некрасов обращается к другим, важным с его точки зрения аспектам проблемы.

Наиболее определенно авторская позиция проявляется в центральной части, где поп говорит о почете. Давно уже замечено, что здесь Некрасов использует слова Белинского. Это поразительный пример художественного мастерства поэта. Вполне благонамеренный поп произносит одно из самых пламенных изобличений духовенства. И слова революционера-демократа звучат в его речи вполне органично, не воспринимаясь как чужеродные. Тем не менее в этой части монолога нет ни одной мысли, принадлежащей персонажу, здесь мысль Белинского, развиваемая Некрасовым.

Следует заметить, что именно эти слова Белинского пытался провести через цензуру Добролюбов в статье «Мысли светского человека». Интересно сопоставить два варианта пересказа Белинского — добролюбовский и некрасовский.

У Белинского: «Про кого русский народ рассказывает похабную сказку? Про попа, попадью, попову дочь и попова работника. Кого русский народ называет: дурья порода, колуханы, жеребцы? Попов»[6].

У Добролюбова: «Стоит послушать сказки народа и заметить, какая там роль дается всегда «попу, попадье, поповой дочери и попову работнику», — стоит припомнить названия, которыми честят в народе «поповскую породу», чтобы понять, что тут уважения никакого не сохранилось»[7].

У Некрасова:

Скажите, православные,
Кого вы называете
Породой жеребячьею?
...С кем встречи вы боитеся,
Идя путем-дорогою?
...О ком слагаете
Вы сказки балагурные,
И песни непристойные,
И всякую хулу?..
Мать-попадью степенную,
Попову дочь безвинную,
Семинариста всякого —
Как чествуете вы?
(III, 170, 171).

Чем можно объяснить такую привлекательность именно этих строк Белинского для Добролюбова и Некрасова?

Некоторые предположения возникают при сопоставлении их с высказываниями печати шестидесятых годов. Начиная с книги Беллюстина, все авторы, даже ее критики, уже не могли обойти вопроса о неуважительном отношении народа к духовенству. Однако это считалось явлением последних десятилетий. Утверждалось, будто раньше существовали идиллические отношения отцов духовных и паствы, и они изменились лишь в последние годы. Подход В. Г. Белинского был принципиально иной. Неуважение и даже презрение народа отразилось в устном народном творчестве, а, значит, это исторически сложившиеся отношения, проявление каких-то постоянно действующих факторов; отражение глубинных процессов развития общества.

Видимо, глубокий историзм Белинского привлек в свое время Добролюбова, и он попытался провести это замечательное высказывание в печать. Но, хотя Добролюбовым был создан максимально смягченный пересказ (были убраны все народные прозвища, выражение «дурья порода» заменено «поповская порода»), цензура не пропустила его[8].

Безусловно, Некрасов знал о попытке Добролюбова. Уже поэтому нельзя думать, что его своеобразное цитирование было случайным. Это было сознательное указание читателю-единомышленнику на верность идеям революционных демократов.

Некрасов полностью сохраняет не только мысль Белинского об исконном презрении народа к духовенству, но и передает ее резко отрицательную тональность. При этом он как бы приводит новые доказательства правильности положения Белинского: не только в сказках и прозвищах отразилось отношение народа к попу, но и в приметах («С кем встречи вы боитеся, Идя путем-дорогою?»), в песнях, и, очевидно, всевозможных историях и анекдотах («слагаете... всякую хулу»).

Однако Некрасов не просто цитировал Белинского. Анализ текста показывает, что это замечательное высказывание было тем идейным центром в раздумьях автора, который объединяет весь остальной материал монолога — его первую и третью часть.

Некрасов явно привлекал внимание читателя к этой части монолога. Из общего потока речи попа оно выделено диалогической формой. И каждый вопрос, сопровождаемый паузой-молчанием растерянно смущенных слушателей, заставляет читать медленно, останавливаясь и размышляя над сказанным. Жалоба попа на неуважение народа звучит сразу после его убедительного рассказа о «безотговорочной» службе народу. Тем самым намеренно заостряется противоречие: священник трудится для народа, не зная ни сна, ни покоя, а в ответ не получает даже элементарного уважения.

Однако противоречие это мнимое. Оно живет в сознании персонажа и чуждо автору. Для читателя оно разрешается всем дальнейшим повествованием. В той части монолога, где поп рассказывает, «откудова богачество поповское идет», Некрасов точно и беспощадно обнажает суть отношений между сословиями, причины враждебности духовенства и народа.

Обращаясь к эпохе расцвета поместного дворянства, поэт воссоздает ее характерные черты тщательно подобранными, удивительно емкими деталями:

Во время недалекое
Империя российская
Дворянскими усадьбами
Была полным-полна.
И жили там помещики,
Владельцы именитые...
(III, 172).

В те времена укреплялись связи между духовенством и дворянством. Тогда богатые помещики были в состоянии щедро платить за церковный обряд, каждая свадьба или похороны были «попу поправка добрая». В уста своего персонажа вкладывает поэт четко сформулированный закон взаимоотношений двух сословий:

Плодилися и множились
И нам давали жить
(III, 172),

Некрасовский поп не скрывает ни своего восхищения дворянством, ни причин этого восхищения. Как верный слуга, он радуется богатству доброхотного хозяина и готов простить ему всякое проявление своей власти и силы. Лишь вскользь говорит он об этом: «Хотя и крутонравные, Однако доброхотные То были господа». Любопытно, что в беллетристике 60-х годов довольно настойчиво звучали жалобы на плохое отношение дворянства к духовенству: бесцеремонность, грубость и т. п. Очевидно, в действительности такие факты имели место. Но Некрасов снимает эту сторону вопроса, так как он выявляет самое главное и определяющее в отношениях. По характеру доходов благосостояние духовенства прямо зависит от тех, кто хорошо

платит, и оно будет верно им служить. Вот почему поп и помещик всегда ближе друг к другу, чем к народу.

Трезвый подход, который применяет Некрасов, исследуя отношение сословий, позволяет ему исчерпывающе точно объяснить чувство глубокого отталкивания, которое испытывает народ к духовенству. Приношения народа попу очень скромны, поэт перечислил их: «Мирские гривенки, Да пироги по праздникам, Да яйца о святой» (III, 174). С такого не разбогатеешь. И все-таки духовенство — активный дольщик народного труда.

Глубина художественной мысли Некрасова и ее самостоятельность становятся особенно ощутимы при сопоставлении с произведениями тех лет. Так, на первый взгляд, есть большое сходство в сетованиях некрасовского попа и отца Флегонта из очерка <К. В. Лаврского> «Наша сельская жизнь», появившегося в «Отечественных записках» Краевского в 1867 г.[9].

Живописно рисует автор резкое ухудшение материального положения своего героя после реформы. Помещики стали грубы, «разом прекратили свое вспоможение», не хотят ничего давать и крестьяне. С пустой телегой движется причет по селу во главе с отцом Флегонтом, ворота домов заперты, на заискивающий оклик попа высовывается голова крестьянина из соседней избы:

« — Что, Трофим дома? — спрашивает священник.

— Как же... дома, ...сейчас сидел у ворот, да, видно, схоронился: увидел вас да и схоронился»[10].

Автор не скрывает явно неблагополучных отношений между отцом Флегонтом и крестьянами. Сегодня обманули его, завтра обманет он. И все-таки главный интерес для него составляет вопрос о путях улучшения материального положения духовенства. Он приводит подробную смету доходов и расходов семьи священника. Он взывает: «Необходимо... обеспечить материальное положение духовенства, и поставить его в совершенно независимое положение к прихожанам»[11].

Проблема постоянного жалованья священникам широко обсуждалась в 1860-х годах. И то, что некрасовский поп, говоря об уменьшении доходов, никак не касается этого, столь близкого каждому русскому священнику, вопроса — явное доказательство наличия в его монологе той авторской позиции, которая по существу не имеет ничего общего с позицией многочисленных защитников духовенства. Некрасова мало волновали материальные затруднения этого сословия в пореформенной России. Тема его доходов была поднята им совершенно для другой цели. Главным для Некрасова было исследование характера взаимоотношений между народом и духовенством, объяснение их причин.

Внимание исследователей поэмы давно привлекает та часть монолога персонажа, где воссоздается потрясающая картина крайней нищеты деревни. Бесспорно, она важна для выявления

понимания Некрасовым жизни народа в пореформенный период. Однако и здесь поэта продолжает занимать проблема: народ и духовенство. Именно здесь логически завершается исследование. Драматична сцена в крестьянской семье, потерявшей кормильца. Мать умершего крестьянина протягивает попу два медных пятака, и тот, сам сознавая всю бесполезность своего посещения, все-таки не может оказываться от жалких грошей: «Не брать — так нечем жить» (III, 175).

В этой части монолога некрасовский поп проявляет себя как человек чуткий и незлой, он способен даже по-своему пожалеть крестьянина. Но как бы субъективно добр и гуманен ни был тот или другой священник, он живет за счет крестьянских грошей и не откажется взять даже последний[12].

Сочувственные крестьянину нотки, звучащие в словах некрасовского персонажа, породили в литературе об этой главе немало всевозможных толкований; поэта пытались объявить защитником духовенства.

Так, цензор Н. А. Лебедев нашел, что «рассказ попа, каково жить у нас священнику, самого грустного свойства», «в этой поэме выливается только гражданская скорбь на беспомощность сельского населения и его духовенства»[13]. «Довольно сочувственное, хотя и не без обычного юмора», отношение к сельскому священнику нашел в поэме автор «Внутреннего обозрения» журнала «Христианское чтение». Он даже давал такую трактовку образа попа у Некрасова: «Для смиренного пастыря его обязанности трудны не внешнею только и материальною стороною, а главным образом — внутреннею, нравственною тяготою, той тугой душевною, с какой сопряжено отправление его обязанностей»[14].

Но подобная трактовка возможна только при поверхностном анализе, не учитывающем внутренней связи материала. Автор обозрения не заметил, насколько противоположны его взгляд на роль и назначение священника в обществе и взгляд Некрасова. Он утверждал: «Из образованных классов на Руси сельское духовенство единственное сословие, поставленное непосредственно, лицом к лицу с народом; оно естественный признанный его вождь на пути духовного развития. В его руках больше, чем в чьих-либо иных духовное будущее нашего народа»[15].

В поэме Некрасова нет ни одного слова ни о задушевных беседах с прихожанами, ни о влиянии церковной службы и проповеди. Лишь однажды мелькнет эта тема в рассказе попа о его чувствах в доме крестьянина:

Да слово утешения
Замрет на языке
(III, 175).

Духовная беседа не только не просветляет, она бессильна поддержать даже «дух бодр».

Некрасов ничего не говорит об учительской и воспитательной деятельности священника, хотя перечисляет его занятия на протяжении всей главы. Но что это за занятия? Он исполнитель церковного обряда, непременный участник крестин, свадеб, похорон... Обряда привычного, но в сущности бесполезного для простого человека.

«Бог есть творец, люди тварь его, а ты поставлен между ними, следовательно, ты должен научить людей воздавать творцу должное»,— писал некий автор «Памятной книжки для священника», безусловно, известной Некрасову. (Острая и умная рецензия на нее печаталась в «Современнике»[16]). Четко очерчивая круг обязанностей священника, Некрасов приземлял подобные выспренные определения его роли в обществе, сводил их фактически к чисто формальному действию.

Содержание главы «Поп» тесно связано с одним из направлений общественной борьбы 60-х годов. Отказываясь от обсуждения таких вопросов, как необходимость постоянного жалования для духовенства, учительская роль духовенства в жизни простого народа, наконец, противоречия между духовенством и дворянством, Некрасов привлекал внимание к тезису Белинского. Определенная в главных чертах формулировкой Белинского, мысль поэта логически развивалась от утверждения прочной связи попов с помещиками к обнаружению глубокой пропасти между ними и народом.

Именно Некрасову удалось в 60-х годах высказать наиболее глубокие и смелые идеи о духовенстве. Глава «Поп» — значительный этап в развитии революционно-демократической мысли в этом направлении.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кубиков И. Н. Комментарий к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М., 1933, с. 19—20; Розанова Л. А. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970, с. 63—64.

[2] Авторство А. П. Пятковского и Л. И. Розанова установлено в кн.: Боград В. Журнал «Отечественные записки». 1868—1884. Указатель содержания. М., 1971, с. 374—375, 368—369.

[3] «Отечественные записки», 1868, № 10, с. 216.

[4] Там же, с. 262.

[5] Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971, с. 100.

[6] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 215.

[7] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в девяти томах. Т. 6. М.—Л., 1963, с. 83—84.

[8] См. там же, с. 489.

[9] «Отечественные записки», 1867, № 2.

[10] Там же, с. 410.

[11] Там же, с. 400.

[12] Видимо, прав К. И. Чуковский, который писал: «Священник, беседующий с крестьянами в этой главе, резко отличается от других представителей сельского духовенства, каких изображал в своих стихотворениях Некрасов» (III, 651). Но в данном случае мы говорим не о личных качествах попа,

а о роли духовенства вообще, как понимал ее Некрасов. Конечно, изображение духовных лиц в некрасовской поэме сложное, но, нам кажется, нет серьезных оснований для вывода, что «служители культа, а равно «странники и богомольцы» вместе с крестьянами едва ли не главные герои «Кому на Руси жить хорошо» (Архипов В. А. Поэзия труда и борьбы. Очерки творчества Н. А. Некрасова. М., 1973, с. 230). Отношение Некрасова к духовенству *как к сословию*, несомненно, было отрицательным.

[13] Евгеньев-Максимов В. В руках у палачей слова.— «Голос минувшего», 1918, № 4—6, с. 85.

[14] «Христианское чтение», 1874, март, с. 497.

[15] Там же, с. 484.

[16] «Современник», 1861, № 2, с. 294. Автор заметки не установлен. См.: Боград В. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М., 1959, с. 394.

М. М. Уманская

ИСКУССТВО РЕЖИССУРЫ НЕКРАСОВА В ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Революционный демократизм и народность Некрасова, эпическая широта замысла поэмы, ярко проявившаяся в ней творческая индивидуальность поэта предопределили, в конечном счете, следующие четыре сложные и, казалось бы, не во всем совместимые задачи, стоявшие перед автором «Кому на Руси жить хорошо»: 1) глубоко и органично войти во внутренний мир крестьянских персонажей, встать рядом и вровень с ними, пройти рука об руку весь путь в поисках счастливого, т. е. преодолеть ту дистанцию, которая обычно отдаляет личность автора от героев повествования; 2) выразить свое личное, авторское отношение к происходящему, дать волю гневу, горечи, негодованию, любви, восхищению и излить в лирических отступлениях свои раздумья над судьбой народа и родины; 3) через ряд живых сцен и эпизодов развернуть широкую панораму жизни русской пореформенной деревни; 4) встать над событиями и героями, подняться выше их, остаться тем всеведущим и всезнающим автором, который держит в своих руках все нити повествования и все судьбы героев и незримо управляет ими.

Эти-то четыре аспекта авторского сознания и объясняют многоликость, многогранность образа автора в поэме: он — и «восьмой мужик», и лирический герой, и «всеведущий» автор, вооруженный революционно-демократическими убеждениями, и, добавим,— режиссер-постановщик массовых народных сцен, особенно в главе «Пир — на весь мир», где режиссерское искусство Некрасова проявилось с особой полнотой и блеском.

О Некрасове, авторе «Кому на Руси жить хорошо», можно сказать, не боясь парадоксальности, что он — и драматург, и сценарист, и режиссер, а в ряде случаев, и актер в одном лице. По своей художественной структуре, близкой структуре сценического произведения, глава «Пир...» напоминает массовый на-

родный дивертисмент, режиссером которого и является Некрасов[1]. Особая сценичность, «театральность» «Пира...» не вызывает никаких сомнений: действие этой главы развертывается в строгом соответствии с теми специфическими особенностями драматического произведения, на которые справедливо указывает в своей книге «Вопросы теории реалистической драмы» Е. Горбунова (способность драматического писателя перемещаться с позиции рассказчика на место действующих лиц, пластическое изображение, а не описание их поступков). «Это совершенно особое качество таланта, свойственное далеко не каждому литератору, Гоголь называл пластичностью, Белинский — драматизмом, Вл. И. Немирович-Данченко — сценичностью», — пишет Е. Горбунова[2]. Любой из этих терминов-определений приложим к поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Сама природа художественного времени в поэме, та *сиюминутность* действия, развертывающегося непосредственно на глазах у зрителя, характерна именно для сценического произведения и является лишним аргументом в пользу высказанной точки зрения. Эта особенность поэмы подчеркнута и частым обращением автора к таким терминам народного театра, как «камедь», «балаган», «раек», «площадка» и т. д. Есть в «Пире...» и спектакль в спектакле, развернутый в массовый народный дивертисмент: исполнение песен солдатом Овсяниковым под аккомпанемент деревянных ложечек при участии «зазывалы», в роли которого выступает озорной Клим, и только бо́льшая социальная острота, сатира, доходящая до сарказма, отличают этот своеобразный «раек» с песнями, музыкой, пантомимой, рифмованным (как у деда-раешника) монологом и вставными эпизодами от традиционного народного райка.

О режиссерском искусстве Некрасова в главе «Пир...» позволяют судить также и самый выбор «площадки» действия, и мастерство мизансцен, отличающихся разнообразием и пластичностью, и характер авторских реплик в скобках, близких к ремаркам, цель которых, как и в драматическом произведении; 1) дать представление о внешности персонажа; 2) уточнить обстановку и место действия; 3) обозначить характерный жест героя, часто — жест психологический, подчеркнув единство слова-действия, как и в драматическом произведении.

Таковы некоторые наблюдения и выводы об искусстве режиссуры Н. А. Некрасова, которые могут быть развернуты в более обстоятельное и аргументированное исследование.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эта мысль, правда, в самой общей форме была высказана С. А. Червяковским в примечании к его статье «Проблема жанров в драматургии Некрасова» в кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. IV. (Метод, стиль, мастерство). Ярославль, 1970, с. 191: «К некрасовским пьесам массо-

вого действия близки по своей структуре поэма «Современники» <...> и «Пир — на весь мир» (1876—1877) из «Кому на Руси жить хорошо». Первая из них напоминает собою представление народно-кукольного театра, второй походит на огромный народный дивертисмент».

[2] Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. М., 1963, с. 14.

В. Г. Прокшин

О РОЛИ ЧИСЛА СЕМЬ В СТРУКТУРЕ ЭПОПЕИ

В эпопее «Кому на Руси жить хорошо» число семь появляется уже в завязке: «На столбовой дороженьке Сошлись семь мужиков...» (III, 153). Оно привычно нашему сознанию по пословицам: «Семеро одного не ждут», «Семь раз отмерь, один — отрежь» и т. д. Знакомо по пушкинской «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», а также по сюжетам других сказок, в частности таких как «Семь Семионов», «Волк и козлята», «Братья Вороны». И, может быть, поэтому не возникало вопроса: почему мужиков именно семь?

Поиск лучшей, счастливой доли мужиками, взятый в основу сюжета эпопеи, был очень злободневен для начала эпохи подготовки первой русской революции. Свободно и полно такой сюжет мог быть осуществлен только посредством сказочной условности. Она чувствуется даже в первых стихах: «В каком году — рассчитывай, В какой земле — угадывай...» Они написаны в манере сказочного зачина: «В некотором царстве, в некотором государстве...» Так же, как и сказочный зачин, начальные стихи эпопеи способствуют взлету читателей над повседневной реальностью. В зачине эпопеи нет сказочного уточнения, но поэт наполняет пролог историческими деталями, которые дают точный ответ, когда и где происходит событие.

Давно установлено, что спор семи мужиков на столбовой дороженьке и поиски решенья дела спорного соотносятся с сюжетами сказки «О Правде и Кривде». В ходе работы над прологом поэт ввел образы говорящей птицы, заветной коробочки, скатерти-самобранки. Сказочные образы и другие детали художественной условности неразрывно соединяются с сюжетом.

Число семь играет важную роль не только в сказочной условности центральных глав, но и в предшествующих им эпизодах пролога, в частности, в изображении спора-побоища. Оно повторяется здесь многократно: семь мужиков, семь филинов, семь больших деревьев, семь пар горящих глаз. Выкрики увлеченных спором семи мужиков: «царю», «попу», «попу», «попу» отзываются в клекоте-хохоте семи филинов и усиливаются гулким эхом. Семь больших деревьев, на которых точно на гигантских подсвечниках горят «как воску ярого четырнадцать свечей», освещающих арену боя, усиливают впечатле-

ние соразмерности, повторяемости и вместе с гулким эхом предвещают эпические повторы заглавного вопроса и шумные многолюдные сцены и споры в центральных главах эпопеи.

Эпопея «Кому на Руси жить хорошо» осталась незавершенной. Поэтому точное установление роли числа семь в ее структуре невозможно. Но создавая «Пир — на весь мир», Некрасов, как известно, сознавал, что не успеет завершить своего «любимого детища». Есть основания полагать, что, работая над последней частью, над образом Григория Добросклонова, поэт стремился вызвать впечатление цельности поэмы. Один из вариантов «Пира — на весь мир» завершался так: «Эпилог. Гриша Добросклонов»[1]. Выделение эпилога в составе «Пира...» кажется нам очень значительным. Ведь это эпилог не только последней части, но и всей эпопеи, точно так же как пролог первой части является вместе с тем и прологом всего произведения.

В эпопее два ряда предполагаемых счастливых. Первый ряд запрограммирован спором мужиков на столбовой дороженьке о том, кто счастливее из богатых и знатных, и их договором о совместном путешествии по Руси «для решенья дела спорного». В результате выполнения этого плана были бы созданы шесть глав: о попе, помещике, купце, чиновнике, министре, царе. Судя по двум написанным главам, господствующий пафос их был бы юмористическим или даже сатирическим. Подлинно счастливого человека в господствующей среде не предполагалось. Для завершения сюжета требовалась седьмая глава, дающая положительный ответ на заглавный вопрос эпопеи. Возможность появления такой главы подготавливалась вторым направлением поисков счастливого в народной среде. По ходу его развития создавались образы Якима Нагого, Ермилы Гирина, Матрены Тимофеевны, Савелия Корчагина, Власа Ильича, Кудеяра. Рассказ о Савелии, богатыре святорусском, мотивирован словами: «Грех промолчать про дедушку, Счастливец тоже был...» (III, 258). Так можно сказать о каждом названном здесь лице. Все это — своеобразные «счастливцы». Ермил Гирин и Матрена Тимофеевна прославлены счастливыми молвой народною. Особой любовью окружены в эпопее также Яким Нагой, Влас и Кудеяр. Образами шести названных героев из народной среды поэт вплотную подводит нас к тому пониманию человеческого счастья, которое свойственно народному заступнику. Образ Гриши Добросклонова оказывается седьмым, завершающим и первый, и второй, важнейший для эпопеи ряд. Этот образ дает ответ на заглавный вопрос эпопеи, как бы завершая ее.

Почти одновременно с «Кому на Руси жить хорошо» Шарлем де Костером была создана народная эпопея «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях». Историческую основу содержания «Легенды об Уленшпигеле» составляют события Нидерландской революции XVI века, освободи-

тельной войны против испанских поработителей. Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак являются активными участниками этих событий. Исторический сюжет осложняется любовными отношениями героев и поисками «таинственной семерки».

Кто же они, эти таинственные семь? В картине реальных событий, происходящих в Куртре — это семь сочувствующих гезам богатырей, спасающих Уленшпигеля и Гудзака от смерти. В чудесном видении Уленшпигеля и Неле — это «семь звездоносцев» и «семь призраков». В другом подобном видении Неле — это две враждебные друг другу семерки людей, сражающихся на земле и в облаках. В заключительной сцене — это воплощения семи человеческих пороков: Гордыни, Похоти, Скупости, Чревоугодия, Лени, Гнева, Зависти — семи виновников страдания и гибели многих людей.

Души погибших явились здесь в виде блуждающих огоньков. Соединившись, огоньки образовали мощное пламя народного гнева. Это пламя мщения господам, пламя обновления человека. Семь пороков не просто исчезли в нем, а преобразовались: Гордыня — в Благородную гордость, Скупость — в Бережливость, Гнев — в Живость, Чревоугодие — в Аппетит, Зависть — в Соревнование, Лень — в Мечту поэтов и мудрецов, а Похоть — в Любовь.

Символика служит художественному воплощению выводов, следующих из эволюции характера Тиля Уленшпигеля, его роли в освободительной борьбе, а также и характеров других гезов. Уленшпигель — живой, сугубо индивидуальный характер фламандца эпохи нидерландской революции, и вместе с тем бессмертный дух народа, устремленный к свободе и счастью. «Власть обращенной Седьмерицы» внушает надежду на то, что в пламени революционной борьбы человек может преобразовать и себя, и мир.

Подобные оптимистические представления и надежды возникают и у читателя эпопеи «Кому на Руси жить хорошо». Они вызываются эволюцией характеров семи мужиков из Заплатова, Разутова, Горелова, Неелова, чудесным возвышением обездоленных крестьян до положения Верховных судей о человеческом счастье.

Раскрытием диалектической связи «семи смертных грехов» — семи пороков с достоинствами человека, изображением своеобразного превращения пороков в достоинства Костер преодолевает ограниченность религиозных взглядов на человека.

Одним из наиболее ненавистных врагов Уленшпигеля является старшина рыботорговцев Иост Грейпстювер. По доносу этого жадного предателя отец Уленшпигеля—угольщик Клаас—был приговорен к сожжению на костре. Грех предательства народной совестью не прощается. Казнь Клааса народ считал несправедливой, казнь же доносчика-предателя убийцы Иоста

одобрялась народом, она соответствовала народным представлениям о справедливости.

Грех предательства считается самым страшным, «смертным грехом» и героями эпопеи «Кому на Руси жить хорошо». Герои некрасовской эпопеи, так же, как и гезы в «Легенде об Уленшпигеле», не ограничиваются упованием на бога, на небесную справедливость, а сами творят свой земной суд над предателями и эксплуататорами.

Убийство человека считается церковью страшным грехом. Но убийство эксплуататоров типа потерявшего совесть пана Глуховского в представлении сочувственно изображенных Некрасовым крестьян не преступление, а подвиг, за который прощаются другие грехи, совершенные раньше. Родственная этой революционная мысль внушается читателю также рассказом о расправе Савелия, богатыря святорусского и его односельчан с управляющим Фогелем.

Внимание создателей «Кому на Руси жить хорошо» и «Легенды об Уленшпигеле» к символике цифры семь могло быть привлечено и фольклором, и библейскими легендами, но не только ими; а также и ранее созданными эпопеями: «Божественной комедией», «Потерянным раем» и «Возвращенным раем».

Центральная часть «Божественной комедии», «Чистилище», построена как путешествие Данте и Вергилия по семи кругам, ведущим из ада в рай. Радостное очищение от семи смертных грехов и обретение семи добродетелей изображается в символических картинах, озаренных чудесным светом, льющимся от семи священных светильников. По мере приближения их воздух все более ярко окрашивается семью цветами радуги. В художественном мире «Божественной комедии» чудесная лучезарная «седьмица» сближается не только с сиянием семи цветов радуги, но также и с семизвездьями Большой и Малой Медведиц. Образ Семизвездья здесь очень многозначителен, ассоциативен и изменчив по виду и роли.

В «Потерянном рае» и «Возвращенном рае» Мильтона, как и в «Божественной комедии», воплощены результаты глубоких размышлений о сущности человека, о прогрессе культуры и общественных отношений. И сделаны эти обобщения также с помощью художественной условности, опирающейся на библейские легенды, мифы и образы, в частности, на легенду о семи днях творения мира.

Некрасов, Костер и их современники знали античные эпопеи Гомера, Вергилия, и испытывали их влияние. В них также имеется много образов и ситуаций, связанных с числом семь, хотя они создавались в дохристианское время.

Естественно возникает вопрос о причине популярности «таинственной семерки» в фольклоре и литературе. Этот вопрос тем более закономерен, что число семь встречается не только в библейских легендах, но и в более древних шумерских мифах о со-

творении мира, рае, потопе, подземном царстве и даже в произведениях культуры палеолитической эры.

Есть основания полагать, что «магическая семерка» — ровесница изобразительного искусства вообще, а возможно и самого рода человеческого[2].

Став мыслящим существом, человек увидел на небе семь звезд Большой медведицы и строго соотнесенные с ней семь звезд Малой медведицы. Позднее он научился с их помощью ориентироваться на суше и на море. Когда возникла необходимость ориентироваться во времени, человек заметил периодическую изменяемость лика луны и установил, что каждая фаза ее продолжается семь суток. Внимательно всматриваясь в окружающий мир, человек различил семь цветов сияния радуги, семь блуждающих светил...

Устойчивая повторяемость числа семь в указанных и других явлениях природы внушила человеку мысль об особом, чудесном значении этого числа. Он стал связывать с ним свои представления об устройстве и происхождении Вселенной, об успехе путешествий, охоты и войны. Число семь вошло в мифы, сказки, легенды, пословицы, приметы, а затем и в структуру литературных произведений, в том числе в эпопеи Гомера, Вергилия, Данте, Мильтона, а также Костера и Некрасова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Рукописный отдел Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Фонд 134, ед. хр. 11, л. 4.

[2] См. об этом: Фролов Б. А. К вопросу о содержании первобытного искусства.— «Советская этнография», 1965, № 1; Национальное содержание искусства в палеолите (по материалам орнамента). «Магическая» семерка.— «Природа», 1972, № 5, с. 52—59 и др. его работы; Томсон Дж. Первые философы. М., 1959; Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.

Е. А. Маймин

К ПРОБЛЕМЕ СТИХОВОЙ ИНТОНАЦИИ У НЕКРАСОВА

1. В работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум отметил факт совпадения периодов развития напевного стиля в русской поэзии и расцвета трехдольных размеров[1]. Выразительный пример напевного, мелодического стиля он увидел в лирике Фета. Однако еще более очевидный пример расцвета трехдольных размеров и соответственно преобладания напевного стиля — поэзия Некрасова. О напевном характере некрасовского стиха сказано достаточно много в научной литературе. Давно уже замечено (еще со времен Чернышевского) и тяготение Некрасова к трехсложным размерам[2].

2. Напевность некрасовского стиха — фактор не формальный только, не внешний, но внутренне определяющий, структурный. Напевный характер стиха обусловливает многие важные и характерные качества поэзии Некрасова. У Некрасова смысловая доминанта не в семантике слова, а в интонации. «Художественная роль интонации,— писал Б. Эйхенбаум,— как форманты, конечно, гораздо значительнее в лирике напевного типа». И далее: «...В лирике этого типа интонация действует как организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает верховное место»[3].

3. Из этого вытекают существенные особенности стиля напевной поэзии вообще и поэзии Некрасова — в частности. Для напевной поэзии такие качества слова как точность и свежесть являются не в такой мере обязательными, как для поэзии говорной или декламативной. К поэзии Некрасова, к слову Некрасова было бы ошибочным подходить с пушкинскими мерками. Напев, мелодика стиха как бы углубляет слово, открывает всю глубину его перспективы, обогащает его за счет дополнительной, музыкальной образности. Именно поэтому песенное слово существует в иных измерениях и подвластно иным законам, нежели слово непесенное.

В напевном роде поэзии происходит отчасти то же самое, что в музыкальном произведении, написанном на литературный текст. «Раз музыка должна примыкать к словам,— писал Гегель,— то последним не следует раскрывать содержание во всех деталях... В этом отношении мы слишком часто заблуждаемся в оценках совершенства или неприемлемости текста»[4].

Для слова в стихах напевного рода интонационный и ритмический рисунок речи то же, что музыка. То, что в говорном стиле может быть воспринято как банальность, стертость, живет обновленной и полной жизнью в стихии песенных интонаций. Понятие банальное или небанальное зависит не только от самого слова, но и от стилистической системы, в которую оно включено. Некрасовские слова из одного из самых впечатляющих его стихотворений «Треволненья мирского далекая, с неземным выраженьем в очах, русокудрая, голубоокая, с тихой грустью на бледных устах...» и т. д., если взять их в отвлечении от их музыкального звучания, могут показаться не самыми свежими и самыми выразительными. И смысловая и эстетическая оценка этих слов невозможна без учета их интонационного рисунка, их произносительного, музыкального облика. Здесь музыка слов, их особая, протяжная и напряженная певучесть воздействует едва ли не более, чем их прямой понятийный смысл. И в принципе это справедливо в отношении многих стихов Некрасова, это соответствует внутренним законам некрасовской стилистики.

4. Интонационный рисунок стихов Некрасова выявляет особенно явственно образ автора в его поэзии. Через интонацию в речи вообще и в стиховой речи в частности выступает индивидуальность говорящего. Выступает его личность, его голос, его взгляд на вещи и его позиция.

Интонационный облик стиха и связанный с ним образ автора приобретает тем большую важность, чем серьезнее и разностороннее оказывается жизненный материал, на котором строится художественное произведение. Едва ли не особенно важны интонация и авторский голос в поэмах Некрасова. В поэме «Кому на Руси жить хорошо», богатой материалом и героями, образ автора становится центральным, главным: он все организует и все собою направляет. Это очень живой образ — и он оживляет все картины поэмы, все ее сцены, всех ее героев. В конечном счете он создает то, что Белинский называл пафосом произведения — его идейной, эмоциональной, художественной основой.

5. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» каждое слово воспринимается в его глубокой соотнесенности с пафосом произведения, с образом автора, его взглядом, его мыслью и чувством. Слово в поэме звучит ласково, грубовато-ласково, с юмором, любовно — именно звучит так или иначе, а не является таковым по прямому своему значению.. Пафос, который в значительной мере определяется интонационным строем стиховой речи, как бы корректирует словарное значение слова, выявляет его истинный смысл. Некрасов пишет, например: «Мужик, что бык, втемяшится в башку какая блажь, колом ее оттудова не выбьешь: упираются, всяк на своем стоит...» Слова эти воспринимаются у Некрасова не как отрицательное, а как своеобразно положительное: они звучат ласково, грубовато-ласково, с добрым юмором. Они звучат так не сами по себе, а в особенной эмоционально-интонационной атмосфере некрасовского стиха. Грубое слово перестает быть грубым, когда оно растягивается, распевается: втемя-шит-ся... Напевность, музыкальность речи способны трансформировать привычную семантику слова. В интонации песенной слово приобретает подчас не только не словарный, но и противоположный словарному смысл. Едва ли нужно говорить, что приведенный пример далеко не единственный. Он показателен для языка этой поэмы Некрасова и для языка и стиля Некрасова вообще.

Интонации в поэме «Кому на Руси жить хорошо» всегда подвижные, живые. Они меняются в зависимости от темы, от объекта изображения, но при этом можно говорить и о некоей интонационной доминанте, более или менее постоянной для поэмы. Как бы ни менялись оттенки интонации, в основе ее всегда чувствуется нечто сказовое и песенное одновременно. Напевность в интонации — это постоянная и характерная ее примета. Напевность интонации придает повествованию особенную теплоту,

заставляет увидеть в самых разных и непохожих одно на другое словах автора глубокое сочувствие и истинную любовь. В истоках песни всегда лежит сочувствие и сопереживание. Это же справедливо и в отношении песенного, напевного интонационного строя стиха.

6. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» написана не трехсложным, а двусложным размером — трехстопным ямбом. Но трехстопный ямб у Некрасова звучит не в стиле фамильярной, дружеской беседы, как он звучал, например, в жанре дружеских посланий, а так же напевно, как звучат у Некрасова стихи трехдольных размеров. Напевность некрасовскому трехстопному ямбу придают в основном дактилические окончания, которые доминируют в поэме «Кому на Руси жить хорошо», растягивают фразу, создают языковый эквивалент музыкальному распеву. Дактилические окончания и дактилическая рифма недаром так свойственны народной песне и являются приметой народно-песенного стиха. Б. Томашевский писал: «Дактилические окончания являются приметой народной поэзии, потому что народная песня, в частности былина, обыкновенно имеют подобные окончания»[5].

7. Таким образом, у Некрасова напевными оказываются и трехдольные, и двухдольные размеры. Это факт весьма показательный. Не обращение к трехдольным размерам делает стихи Некрасова напевными по интонации, а напевные интонации, которые определяют его авторский голос, его пафос, приводят к тому, что он значительно более, чем его предшественники, обращается к тем формам стиха, которые внутренне связаны с напевным стилем в поэзии: и к трехдольным размерам, и к дактилическим окончаниям в двухдольных.

Напевность в поэзии Некрасова — качество первичное, а не производное. В ней авторское чувство и сочувствие, авторское отношение к миру и человеку, в ней проявляется в конечном счете и органическая народность авторского мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 332—333.

[2] «Некрасов вошел в историю русского стиха как классик трехсложных размеров...» — пишут в статье «Ритмика трехсложных размеров Некрасова» М. Л. Гаспаров и М. Г. Тарлинская. (Некрасовский сборник. Калининград, 1972, с. 110).

[3] Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха.— В кн.: О поэзии. Л., 1969, с. 331—332.

[4] Гегель. Сочинения. Т. XIV. М., 1958, с. 145.

[5] Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 429; О напевности некрасовских стихов и о преобладании в них дактилических окончаний см.: Чуковский К. Некрасов как художник. Пг., 1922; о дактилических окончаниях у Некрасова см. также: Баевский В. С. Песенные структуры в некрасовском стихе.— В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972, с. 114—117.

М. В. Теплинский

О ВРЕМЕНИ РАБОТЫ Н. А. НЕКРАСОВА НАД ЧАСТЬЮ ПЕРВОЙ ПОЭМЫ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

В 1868 г. на страницах некрасовских «Отечественных записок» печатались очерки Ф. Еленева (Скалдина) «В захолустье и в столице». Там, в частности, передавалось такое рассуждение крестьянина: «Вот ты, барин, видишь, как мужик пропадает от водки, а того не видишь, как он гибнет от нужды и работы. А по-нашему это еще не беда, когда мужик спивается и умирает: значит, было еще на что пить; а вот то беда, когда наш брат чахнет и сваливается с работы и нужды». Ф. Еленев предлагает и меры, которые, по его мнению, могли бы улучшить жизнь крестьянина: «Дайте крестьянину религию и просветите ум его учением, помогите ему выйти из состояния оседлого пролетария, наконец, водворите в деревнях и городах власть закона против нарушений нравственнности и благочиния»[1] — и т. д.

Некрасов с интересом ознакомился с оригинальным крестьянским мнением, но рассуждения Еленева его, конечно, удовлетворить не могли. И великий революционно-демократический поэт предлагает свое решение. Легко заметить, что процитированные выше слова крестьянина были по существу вложены Некрасовым в уста Якима Нагого:

Нет меры хмелю русскому.
А горе наше меряли?
Работе мера есть?
Вино валит крестьянина,
А горе не валит его?
Работа не валит?
(III, 194).

Но вместо либеральных причитаний относительно религии, нравственности, закона у Некрасова явственно звучит революционная надежда на «удаль молодецкую», которую крестьяне «Про случай сберегли!..»

Таким образом, эпизод с Якимом Нагим наполняется совершенно определенным полемическим смыслом, вполне ясным для читателей тех лет. Достаточно напомнить, что очерк Ф. Еленева с интересующими нас словами был опубликован в декабрьском номере «Отечественных записок» за 1868 г., а глава «Пьяная ночь» (в которой действует Яким Нагой) — в февральском номере того же журнала за 1869 г.

Но это обстоятельство приводит к мысли о том, что общепринятое представление о времени работы Некрасова над Частью первой поэмы нуждается в пересмотре.

Ссылаясь на то, что под главою «Помещик», замыкающей первую часть, имеется поставленная автором дата — 1865 г., исследователи полагают, что именно в этот год происходит окон-

чательная работа поэта над текстом Части первой «Кому на Руси жить хорошо» (см. III, 638—639).

Между тем, приведенные выше сведения доказывают, что в конце 1868 — начале 1869 годов Некрасов продолжал работу над Частью первой, в частности, над главой «Пьяная ночь». Об этом свидетельствуют и рукописи поэмы, изученные А. Максимовичем: «Как можно судить по рукописям,— писал А. Максимович,— первоначально глава «Пьяная ночь» (без центрального эпизода — разговора Веретенникова с Якимом Нагим) являлась концом предыдущей главы «Сельская ярмонка».

Разговор Веретенникова с Якимом Нагим (ст. 155—403) появился позднее и разрабатывался независимо (возможно даже, что первоначально он должен был составить особую главу) и потом был вставлен в главу «Пьяная ночь», отколовшуюся от главы «Сельская ярмонка» (III, 675—676).

А. Максимович совершенно прав, утверждая, что эпизод с Якимом Нагим появился значительно позднее. Теперь мы имеем возможность более точно датировать его возникновение — по сопоставлению с очерком Ф. Еленева, появившимся в декабре 1868 г.

Все еще идут споры относительно времени *начала* работы Некрасова над Частью первой. Тут необходимы еще дополнительные разыскания. Что же касается *конца* работы над этой частью, то здесь есть все основания для утверждения: Некрасов закончил эту работу в начале 1869 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Отечественные записки», 1868, № 12, с. 525.

А. М. Гаркави

ВХОДИТ ЛИ ПРОЛОГ В СОСТАВ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ПОЭМЫ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»?

Пролог печатается в современных изданиях Некрасова то в составе первой части поэмы, то перед первой частью. В двух наиболее авторитетных изданиях он напечатан в составе первой части[1], а в ряде других изданий — перед нею[2].

Между тем, по содержанию своему Пролог относится не только к первой части, но и к поэме в целом. Начатый в Прологе спор о счастливце проходит через всю поэму. Видимо, Пролог не должен быть прикреплен к одной лишь первой части. Об этом неоднократно и справедливо писали, наиболее подробно — И. В. Шамориков, который, рассмотрев порядок печатания Пролога в прижизненных и других изданиях Некрасова, пришел

к выводу, что Пролог должен быть помещен перед первой частью[3]. Действительно, нет серьезных оснований включать Пролог в первую часть.

К доводам И. В. Шаморикова хочу добавить еще один.

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» при жизни Некрасова, как известно, целиком не печаталась. Надо еще сказать, помимо этого, что первая часть поэмы при жизни автора ни разу не печаталась вместе с другими частями. В 6-м прижизненном издании «Стихотворений» (1873—1874) — единственном издании, где были помещены 3 части поэмы,— первая часть была напечатана отдельно от второй и третьей частей. Она открывала собою 5-ю книгу этого издания[4]; после первой части «Кому на Руси» здесь шли «Стихотворения, посвященные русским детям» («Дедушка Мазай и зайцы», «Соловьи»), «Дедушка», «Недавнее время» и «Русские женщины». Что же касается «Последыша» и «Крестьянки», то они были помещены в 6-й книге «Стихотворений».

Как же мог озаглавить Некрасов ту часть поэмы, которая появилась в 5-й книге? Естественно, он озаглавил ее (на шмуцтитуле): «Кому на Руси жить хорошо. Часть первая»[5] (ибо других частей поэмы в этой книге не было). Но на следующем листе, где начинается стихотворный текст, напечатано: «Кому на Руси жить хорошо. Пролог»[6]. Между надписями «Кому на Руси жить хорошо» и «Пролог» надписи «Часть первая» нет. Следовательно, Некрасов отнес Пролог ко всей поэме. Что же касается шмуцтитула, то пометка «Часть первая» появилась на нем лишь в результате типографской случайности (поскольку другие части поэмы, как уже говорилось, не были помещены в этой книге). Такая пометка, обусловленная чисто внешними, типографскими обстоятельствами, очевидно, не может служить основанием для включения Пролога в состав первой части поэмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. III. М., 1949; Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений в трех томах. Т. 3. Л., 1967.

[2] Некрасов Н. А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М., 1965; Некрасов Н. А. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1971; Некрасов Н. Стихотворения. Поэмы. М., 1971 («Библиотека всемирной литературы»).

[3] См.: Шамориков И. В. О расположении частей поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— В кн.: Вопросы текстологии. М., 1957, с. 235—238.

[4] Некрасов Н. Стихотворения. Т. 3. Изд. 2. СПб., 1873, с. 7—153.

[5] Там же, с. 7.

[6] Там же, с. 9.

НЕКРАСОВ И ПИСАТЕЛИ XIX ВЕКА

А. Л. Гришунин

«РОДИНА» Н. А. НЕКРАСОВА В РЯДУ ПРОЧИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О «ВОЗВРАЩЕНИИ НА РОДИНУ»

Стихотворение Некрасова «Родина» (1846) начинается как традиционные стихотворения, имеющие своей темой реальное или мысленное «возвращение на родину». Но уже со второго стиха звучит диссонирующий мотив обличения, беспримерного по резкости выражения. Встречаются прямые полемические выпады против поэтических банальностей романтической литературы и ощущается оппонент.

«Возвращение на родину» — один из симптоматичнейших мотивов романтической поэзии. Ю. В. Манн относит его к структурным элементам романтической поэмы, связанным с построением конфликта: «возвращение центрального персонажа — шаг, противоположный его изгнанию или бегству» («Изв. АН СССР», сер. лит. и яз., т. XXXII, 1973, в. 3, с. 229),— обычному сюжетному ходу романтической литературы, характеризующему отчуждение героя от общества.

В середине 40-х гг., при классовых смещениях и смене идеологических вех, Некрасов демонстрирует свою приверженность реализму и полемичен относительно романтического направления и романтических жанров. Рецензии Некрасова и некоторые его высказывания, зафиксированные мемуаристами, также направлены на борьбу с поэтическими банальностями вульгарно-эпигонского романтизма; иронические замечания со словом «dahin» («туда») (IX, 164; XII, 249) свидетельствуют о неприятии поэтом этого мотива и в европейской литературе (В. Гёте. «Kennst du das Land...»).

В стихотворении Некрасова — демонстративное очернение родного гнезда (т. е., биографически — села Грешнева, Ярославской губ.) — в противоположность полагающимся в таких случаях традиционно-поэтическим умилениям, восторгам и лирическим медитациям.

Между тем, за 6 лет до того Некрасов опубликовал стихотворение «Мелодия» (1840) — прямо противоположной направленности, — меланхолическое, в духе Бенедиктова, воспоминание, по-видимому, о том же Грешневе, которое он называет страной «сердцу драгоценной» и «лучезарной», где «пела лишь веселье» вдохновенная и «гармоническая» лира и «Горя в чашу радостей... не было примешано...»

Подобные мотивы особенно характерны для Е. А. Баратынского в стихотворениях «Родина» (1821), «Стансы» («Судьбой

наложенные цепи» (1827), «Есть милая страна, есть угол на земле...» (1834), в отрывках из поэмы «Воспоминания» (1820).

И. И. Козлов в «Чернеце» (1824) представил возвращение героя в родные места после скитаний по чужим землям. (До публикации всей поэмы соответствующий отрывок из нее был напечатан под заглавием «Возвращение на родину»).

В «Элегии» поэта пушкинской поры А. А. Башилова («К друзьям») ситуация «возвращения на родину» используется для выявления мотива разочарования романтического героя, которого «уж не влечет ни зов друзей, ни шум застольный» (что, однако, само по себе поэтом не осуждается).

Некрасову, вероятно, было известно при создании «Родины» стихотворение Е. П. Ростопчиной «Село Анна», напечатанное в «Литературном сборнике», составленном гр. В. А. Соллогубом (кн. I, СПб., 1845, с. 115),— лирические воспоминания о воронежском имении, где жила поэтесса в юные годы.

По-видимому, Некрасов противополагался также и пушкинскому стихотворению «Вновь я посетил...» (1835), напечатанному в посмертном издании 1838 г. под заглавием «Опять на родине». Об этом свидетельствуют ряд впечатлений и образов, констрастирующих с пушкинскими. В вариантах стихотворения Некрасова «Родина» содержится выпад против Пушкина («о нянях на Руси...» и т. п.). Признаки критического отношения Некрасова к Пушкину в этот период отмечаются и в других частях его наследия, о чем существует обширная литература.

В экивоке о «нянях», кроме Пушкина, может быть усмотрен также Н. М. Языков, автор стихотворений «К няне А. С. Пушкина» (1827) и «На смерть няни А. С. Пушкина» (1830). Оба стихотворения естественно связаны с усадебным мотивом Михайловского. В середине 40-х годов, когда создавалась «Родина», имя Языкова приобрело злободневность в связи с его грубыми выпадами против Белинского, Герцена, Грановского и др. Некрасов вступал в полемику с ним.

Языков тоже отдал дань ностальгической поэзии — в стихотворениях: «Моя родина» (1822), «Чужбина» (1823), «Родина» (1825).

У Н. Ф. Щербины — в стихотворениях «В деревне» (1847), «Деревня» (1842) к этой теме примешиваются близкие ей горацианские мотивы; в стихотворении «В уединении» (1843, 1861), кроме того, звучат еще мотивы гражданские, наподобие пушкинской «Деревни», и это несколько сближает его стихотворение с некрасовской «Родиной».

Все упомянутые произведения принадлежат к явлениям романтической литературы[1] и противоположны по своей направленности разработке темы Некрасовым, который таким образом пародийно переиначивает, преодолевает традиционную тему. Это связано с существенным изменением самого направления литературного творчества.

«Родина» Некрасова — произведение своеобразного пародийного типа, подобное его же «Тройке» (1846) и «Колыбельной песне» (1845), и представляет интерес с точки зрения теории пародии. Некрасов неоднократно прибегал к переосмыслению, переделке, сатирическому заострению какого-либо широко известного стихотворения.

После Некрасова тема родного угла в традиционном духе продолжала существовать в произведениях поэтов-романтиков (А. Н. Апухтин — «К родине», 1853, и др.). Особенно часты такие стихотворения в реакционные 80-е годы, после смерти Некрасова, при упадке гражданской поэзии (С. Фруг. «На родине», 1885; А. Н. Будищев. «На родине», 1891; К. Р. «Садик запущенный, садик заглохший...», 1886).

В европейском литературоведении к концу века возникает определенно связанное с этим жанром и его традициями «этнологическое» направление культурно-генетической школы, изучавшее писателя как продукт «родного уголка», детства, происхождения и т. п. (Ср.: А. Зауэр. История литературы и родиноведение, 1907).

Реалистическое искусство преодолевает традиционный жанр и связанную с ним романтическую стилистику. Примером реалистического решения этой темы можно считать рассказ А. П. Чехова «В родном углу» (1897). Характерно, что произведение создано в прозе; герой объективирован; тема «родного угла» и связанные с ней иллюзии — развенчиваются.

В жанре лирического стихотворения реалистически разработал эту тему С. Есенин («Возвращение на родину», 1924), где дано скептическое осмысление действительности.

Таким образом, в отношении к романтическим произведениям жанра «возвращение на родину», «Родина» Некрасова—своеобразный антижанр, полемическая обратная реминисценация, пародийное произведение, созданное в полемических целях в период смены литературных вех.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исключение составляет стихотворение А. С. Пушкина. Однако вся пушкинская поэзия воспринималась в то время, в частности, и Некрасовым, как романтическое творчество.

О. Я. Самочатова

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ ИЗ ОТНОШЕНИЙ НЕКРАСОВА И ТУРГНЕВА В 50-Е ГОДЫ

Дружеские отношения Некрасова и Тургенева в первой половине 50-х годов общеизвестны, а высокая оценка поэтом

«Записок охотника» не была поколеблена и позднее. Однако, если признание Некрасовым демократической, сатирической направленности тургеневской книги было безоговорочным[1], то восприятие им формы рассказов и записок с лирическим, иногда сентиментальным оттенком оказалось более сложным и далеко не бесспорным.

Надо сказать, что формы произведений с интимно-биографическим колоритом — всякого рода записки, дневники, воспоминания — были тогда распространенными. «...Теперь только и пишутся,— заявлял Некрасов в 1853 г.,— что записки, признания, воспоминания, автобиографии» (VI, 334).

Для зарисовок деревенского быта и образов людей из народа наибольшей популярностью пользовались охотничьи записки. По мнению К. И. Чуковского, охота являлась в то время одним из своеобразных путей общения дворянских писателей с народом и представлялась удобной для их наблюдений. Обращение молодого Тургенева к жанру таких записок — очерков и рассказов — не было новым, но после выхода «Записок охотника» отдельным изданием, их успеха в литературных кругах эти формы становятся для показа народного быта наиболее характерными. К. И. Чуковский справедливо заметил: «То была пора охотничьих записок и рассказов — высший апогей этой литературной формы»[2].

Самый термин «записки» заключал в себе не углубленно психологический, аналитический смысл дневниковых записей рефлектирующего героя,— он выступал в значении непосредственном, так что характер изображения лиц и событий органически сочетался в них с образом наблюдательного, лирически настроенного на лоне природы охотника, неторопливо ведущего свой рассказ.

Традиции времени отражал и первоначальный подзаголовок к «Хорю и Калинычу» — «Из записок охотника», придуманный И. И. Панаевым. Такие подзаголовки к рассказам и очеркам из крестьянского быта были тогда и позже в большом ходу и преследовали различные цели. Боязнь авторов взять на себя слишком много в охвате народной жизни типична,— отсюда стремление вызвать известное снисхождение у читателя как к себе, так и к своим персонажам, что обычно и отмечалось в подзаголовкак либо предлогом «из», либо иным способом. При этом то подчеркивалась близость автора к действующим лицам («Кирилыч. Несколько листков из записок» и «Софья. Еще несколько листков из записок» Л. Мея), то предмет рисовался как бы со стороны («Лихач. Из записок праздношатающегося» С. Калошина, «Старобубнов бор. Рассказ землемера» Г. Данилевского, «Леший. Рассказ исправника» А. Писемского). В одних случаях подзаголовок указывал на фрагментарность («Вотяки. Из путевых записок» С. Максимова), в других — напротив, развертывал содержание («Мои шенкурские знакомцы. Их нравы, обычаи,

поверия, суеверия и проч.» А. Х.). К опубликованной в «Современнике» в 1855 г. части «Тонкого человека» Некрасов также поставил подзаголовок: «Его приключения и наблюдения». На обертке рукописи последующих глав он обширнее: «Тонкий человек. Его путевые, охотничьи и сердечные приключения».

Если форма охотничьих записок была у Тургенева традиционной, то влитое в них содержание оказалось новаторским и далеко не охотничьим. Изображение самой охоты автора не занимает, это всего лишь композиционный стержень, элемент в структуре рассказов, имеющий определенное назначение. Ту же роль играет охота в некрасовских произведениях 40—50-х годов, в частности, в «Тонком человеке». Отсюда — существенное отличие произведений Тургенева и Некрасова от многочисленных охотничьих воспоминаний и записок, вплоть до известных «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова.

Создавая на материале поездки по Владимирскому краю «Тонкого человека», Некрасов «захотел,— отмечает К. И. Чуковский,— вслед за своим другом Тургеневым воспользоваться формой записок охотника для изображения тех деревенских людей, с которыми он встречался на новых местах. Он затеял большую охотничью повесть, в основу которой должны были лечь эти деревенские встречи»[3].

Как видим, замысел «Тонкого человека» — единственного прозаического произведения Некрасова из крестьянской жизни — относился все же не к циклу очерков и рассказов (хотя элемент дневниковых записок имелся), а к крупному жанру: «большая повесть», — фиксировал К. И. Чуковский. Но главное отличие манеры Некрасова от манеры Тургенева не в этом.

Некрасов не только следует за автором «Записок охотника», но, что для того времени необычно и примечательно, пародирует тургеневскую манеру. Он отвергает интимный характер повествования в подобных записках и иронически рекомендует их многочисленным авторам совершенствовать изложение с помощью «действия лопаты», которой успешно пользуются при «веянии» «только что вымолоченного хлеба», ибо стоит заменить «торжественное» «я» на «скромное» «он», как зерно остается, а шелуха подробностей, пыль «вылетает сама собою». «...Да научатся «веять» все те, до кого это может относиться» (VI, 334),— восклицает Некрасов.

В другом отрывке, входящем в замысел «Тонкого человека», он непосредственно упоминает Тургенева, снижая поэтичность внешнего антуража его рассказа «Свидание» и пародируя лирико-патетический тон в излиянии чувства. «Прощай, Марфа Алексеевна!» — услыхал «жалобный крик» рассказчик, бродивший с ружьем во время разлива реки по небольшому острову.

Тяжкие «стенания и всхлипывания» потрясали воздух. «Осторожно» пошел охотник в том направлении, и,— замечает он с явной усмешкой,— «в воображении моем уже рисовалась картина деревенского свидания перед разлукой во вкусе г. Тургенева» (VI, 452). Но никакой Марфы вовсе и не было. А на затопленных кулях сидел молодой купчик Холуйский, с аппетитом ел паюсную икру и оплакивал свое горе. Он не убежал, как героиня Тургенева, от постороннего человека, вышедшего из кустов, а откровенно поведал историю своей любви к Марфе и возможную драму. Оказалось, что гибель расшивы с мукой и крупой легко могла помешать его счастью, так как родители Марфы требуют от жениха непременно хорошей свадьбы, а ему теперь негде достать денег.

Все обыденно-просто, а между тем,— полемически заключает автор,— «поверишь ли, читатель, что я не только не смеялся, но был тоже тронут... и почему же не так? Неужели паюсная икра, которую несчастный поливал своими слезами, как будто она не была и без того достаточно солона,— могла бы изменить что-нибудь и помешать участию, которое возбудили во мне его слезы и голос, исполненный непритворного горя?» (VI, 452).

Показательно, что, рассматривая воздействие Тургенева на журнальную прозу 40—50-х годов, мы не встретили больше ни одной пародии на рассказы из «Записок охотника». Возможно, среди многих причин, помешавших публикации «Тонкого человека», была и неудовлетворенность Некрасова его формой. Хотя, повторяем, здесь действовала совокупность факторов.

Главным из них было понимание Некрасовым того сложного резонанса, который могла иметь 5-я глава повести, рисующая идеального управляющего Потанина. Отмечая, при всей реальности фактов, его нетипичность, мы должны не только определить судьбу этого образа в творчестве самого Некрасова (что достаточно прослежено, начиная от работ К. И. Чуковского и В. Е. Евгеньева-Максимова до интересного исследования В. Б. Соколова), но и установить место «Тонкого человека» (особенно 5-й главы) в кругу тематически родственных произведений 40—50-х годов, в частности, журнальной беллетристики из деревенского быта. Однако это иной аспект проблематики, знакомство с которым, нам кажется, даст плодотворные результаты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом подробнее: Громов В. А. Н. А. Некрасов и писатели-орловцы. Орел, 1972, с. 4—12.

[2] Чуковский К. Вступительный очерк.— В кн.: Некрасов Н. «Тонкий человек» и другие неизданные произведения. М., 1928, с. 10.

[3] Там же.

Ю. В. Лебедев

НЕКРАСОВ И ДОСТОЕВСКИЙ В 60-е ГОДЫ
(эпизод из творческих взаимосвязей)

1. Вопрос о прототипе Крота в поэме «Несчастные» (Белинский или Достоевский) до сих пор является дискуссионным. Упорное стремление некоторых исследователей исключить Достоевского из списка возможных прототипов едва ли оправдано, а доказательства, к которым эти исследователи прибегают, не вполне убедительны.

а. К. И. Чуковский утверждал, что Достоевский не мог быть прототипом Крота потому, что «повесть Некрасова «Каменное сердце», где Достоевский изображен такими резко отрицательными чертами, писалась не в шестидесятых годах, как полагали исследователи, а в 1855 г., то есть за несколько месяцев до того, как была задумана поэма «Несчастные» (см. II, 632). Однако К. И. Чуковский вступал здесь в противоречие с более верной точкой зрения, высказанной им по поводу содержания «Каменного сердца» еще в 1918 году. Ученый считал тогда, что Некрасов в «Каменном сердце» обличал «недобрые нравы» литературной среды конца 1840-х годов, а Достоевский, «самовлюбленный подросток, пугливо обидчивый» [1], рисовался в повести как существо страдательное, с некоторым сочувствием.

А. Н. Лурье (см. VI, 577) связывает истоки обращения Некрасова в 50-х годах к личности Достоевского со статьей И. И. Панаева «Заметки Нового поэта о петербургской жизни», в которой Ф. М. Достоевский был высмеян как «кумирчик», который «стал совсем заговариваться и вскоре был низвергнут нами с пьедестала и совсем забыт»[2]. Исследователю кажется, что Некрасов был вполне солидарен с Панаевым и замысел «Каменного сердца» рождался в унисон с «Заметками Нового поэта». Здесь очевидное заблуждение. Некрасов, напротив, отталкивался от легковесной панаевской самовлюбленности, пытаясь дать в своей повести полемический ответ, где в карикатурном виде предстали либеральные члены кружка, травившие Достоевского (Панаев в их числе).

б. Предположение П. Ф. Якубовича [3] о том, что прототипом Крота в «Несчастных» является В. Г. Белинский, сталкивается с не менее убедительным свидетельством О. Ф. Миллера [4] в пользу Ф. М. Достоевского, с которым он был лично знаком.

в. Стихи о В. Г. Белинском из черновых вариантов поэмы «Белинский», вошедшие затем в поэму «Несчастные» и переадресованные Кроту, говорят лишь о том, что «образ Крота нельзя связывать с одним определенным лицом».

2. Замысел поэмы «Несчастные» возник у Н. А. Некрасова не в 1856 г., а в 1855 году, когда Ф. М. Достоевский напомнил

о своем существовании после долгих лет вынужденного молчания на каторге. Толчком к возникновению замысла могло послужить прямое или косвенное знакомство с письмом Ф. М. Достоевского к брату Михаилу от 22 февраля 1854 года из Омска. В этом письме Достоевский сообщает, в частности, печальные подробности отъезда его по этапу из Петербурга «ровно в Рождество 1849 года». В отрывке из поэмы «Несчастные», известном под названием «Петербургское утро» и написанном в 1855 году, уже появляется образ ссыльного интеллигента, увозимого из Петербурга на каторгу ранним утром, когда город подобен «опустелой зале, где пировали вы вчера...»

В письме Ф. М. Достоевский подробно рассказывает и о «злобной радости», с которой арестанты из народа встретили политических ссыльных. «150 врагов не могли устать в преследовании, *это было им любо,* развлечение, занятие, и если только чем спасались от горя, так это равнодушием, нравственным превосходством, которого они не могли понимать и уважали, и неподклонимостью их воле»[5]. В поэме «Несчастные» воспроизводится аналогичная ситуация:

И было нам сначала любо
Смотреть, как губы он кусал,
Когда с ним обходились грубо...
(II, 28).

Затем Некрасов изображает, как нравственное превосходство Крота, «неподклонимость» злым инстинктам арестантского коллектива снискали, наконец, всеобщее уважение к нему ссыльных из народа.

Почти дословно совпадает характеристика Достоевским русского народа с известной речью Крота. «Впрочем, люди — везде люди. И в каторге между разбойниками я в четыре года отличил, наконец, людей. Поверишь ли, есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было *под грубой корой отыскать золото»*[6]. Сравните у Некрасова о народной России:

Она не знает середины —
Черна — куда ни погляди!
Но не проел до сердцевины
Ее порок. В ее груди
Бежит поток живой и чистый
Еще немых народных сил:
Так под корой Сибири льдистой
Золотоносных много жил.
(II, 29—30).

3. Как мог Н. А. Некрасов познакомиться с этим письмом? Не исключено, что он прочел его из рук самого Михаила Михайловича. Ведь Ф. М. Достоевский убедительно просил брата: «...Наведайся у людей знающих, можно ли мне будет печатать, и как об этом просить»[7]. Некрасов в делах печати, разумеется,

был одним из самых опытных людей, и М. М. Достоевский не мог с этим не считаться[8]. А знакомство с Некрасовым у него состоялось, по-видимому, еще в конце 1840 годов, в эпоху увлечения идеями петрашевцев.

Но если прямые контакты здесь все же не возникли, Некрасов мог получить подробные сведения о Ф. М. Достоевском от Аполлона Николаевича Майкова, близкого друга семьи М. М. Достоевского и самого Федора Михайловича. Известно, что в 1854—56 гг. Майков был одним из постоянных сотрудников некрасовского «Современника» и дружески общался с поэтом. Между А. Н. Майковым и Ф. М. Достоевским в 1855—56 годах наладилась переписка.

4. Некрасов несомненно думал о Достоевском в 1856 году, в Риме, когда работал над второй частью поэмы «Несчастные». Это подтверждают воспоминания П. М. Ковалевского «Встречи на жизненном пути», в которых мемуарист сообщает, что во время беседы с поэтом в Риме он услышал из его уст следующие горькие мысли о Достоевском: «Достоевский вышел весь. Ему не написать ничего больше»[9]. О том, что эти предположения Некрасова не колебали общего, благожелательного отношения его к Ф. М. Достоевскому, свидетельствует письмо поэта к Михаилу Михайловичу от 26 августа 1859 года: «Я всегда уважал и никогда не переставал любить Вашего брата — печатать его произведения в моем журнале мне будет особенно приятно» (X, 405).

Наконец, мы не можем не считаться с известным признанием самого Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя»: «Так однажды в шестьдесят третьем, кажется, году, отдавая мне томик своих стихов, он (Н. А. Некрасов — *Ю. Л.*) указал мне на одно стихотворение, «Несчастные», и внушительно сказал: «Я тут об вас думал, когда писал это» (т. е. об моей жизни в Сибири), «Это об вас написано»[10].

5. Известно, что русское правительство впервые осуществило на петрашевцах один из изощреннейших экспериментов, «уравняв каторжанина-петрашевца с уголовным арестантом»[11]. По словам Некрасова, дело Петрашевского «поразило как гром» русскую интеллигенцию. Помещая Крота на одних нарах с уголовными преступниками, Некрасов открыто указал на «родословную» своего героя.

6. Не исключено и обратное влияние поэмы Некрасова на оформление замысла «Записок из Мертвого дома». В процессе чтения стихов поэта в ночь на 29 декабря 1877 года Достоевский «узнал и припомнил и те из стихов его, которые первыми прочел в Сибири, когда, выйдя из ...четырехлетнего заключения в остроге, добился наконец, до права взять в руки книгу. Припомнил и впечатление тогдашнее»[12]. В числе этих стихов могла быть и некрасовская поэма, впервые опубликованная во втором номере «Современника» за 1858 год под заглавием «Эпилог не-

написанной поэмы» за подписью «Н. Некрасов». Нужно ли доказывать, что эта поэма могла вызвать у Достоевского особый интерес!

7. Художественная структура «Записок из Мертвого дома» явно перекликается с поэмой «Несчастные». Аналогичны типы рассказчиков: и у Некрасова и у Достоевского облик рассказчика неустойчив и раздвоен, единство в его психологии не выдержано (то ли уголовник, то ли политический преступник). Такая художественная условность помогает Достоевскому вслед за Некрасовым включить в единый поток повествования предельно широкий масштаб художественно освоенной действительности (от быта на уголовном уровне до политических и философских обобщений).

8. В то же время возможен и элемент полемики Достоевского с просветительски-упрощенным решением у Некрасова конфликта между политическим ссыльным из дворян и уголовными преступниками из народа. Не потому ли в сравнении с письмом Достоевский еще более обостряет в «Записках из Мертвого дома» этот конфликт, исключая всякую возможность абсолютного контакта и взаимопонимания. А потом, в «Записках из подполья», он продолжит полемику с Некрасовым в более прямых и открытых формах.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Памятники русской культуры под редакцией К. И. Чуковского. Неизданные произведения Н. А. Некрасова с объяснительными статьями и примечаниями К. И. Чуковского. СПб., 1918, с. 5—22, 43—45.

[2] «Современник», 1855, № 12.

[3] Мельшин Л. (Гриневич П. Ф.). Очерки русской поэзии. СПб., 1904, с. 129—132.

[4] Миллер О. Русские писатели после Гоголя.— В кн.: Критический комментарий к соч. Ф. М. Достоевского. Сб. критич. статей. Сост. В. Зелинский. Ч. II, М., 1907, с 146—147

[5] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Сост. Ч. Ветринский (Вас. Е. Чешихин). М., 1912, с. 203. Здесь и далее курсив мой.— *Ю. Л.*

[6] Там же, с 208.

[7] Там же, с. 207.

[8] В. С. Нечаева в книге «Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863» (М., 1972, с. 27) пишет: «Нам ничего не известно об участии М. М. Достоевского в литературно-общественной жизни в течение 1852—1860 гг., когда трезво-промышленная деятельность захватила его силы и время. Но можно уверенно сказать, что связи с ней он не порвал: это подтверждает его проект издания журнала в 1858 году».

[9] Ковалевский П. Встречи на жизненном пути. Н. А. Некрасов.— В кн.: Григорович Д. Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 422.

[10] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. XI, ч. I. Дневник писателя за 1877 г. СПб., 1895, с. 419.

[11] Гернет М. Н. История царской тюрьмы. Т. II, М., 1946, с. 215.

[12] Достоевский Ф. М. Указ. соч., с. 418.

Б. О. Корман

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ НЕКРАСОВА В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» ДОСТОЕВСКОГО

Полемическое использование лирики Некрасова в «Записках из подполья» Достоевского несомненно. Оно обнажено в: 1) ироническом «и т. д. и т. д. и т. д.», которое следует за стихотворением Некрасова «Когда из мрака заблужденья», приведенном полностью в качестве эпиграфа к главе «По поводу мокрого снега»; 2) насмешливом характере указания на самый источник эпиграфа «Из поэзии Н. А. Некрасова»; 3) в еще более насмешливом указании на источник эпиграфа к девятой подглавке второй главы «Из той же поэзии». Полемическая ориентированность на поэзию Некрасова ощутима и в самом названии главы «По поводу мокрого снега», представляющем собой ироническое переложение названия некрасовского цикла «О погоде».

Что же именно в поэзии Некрасова пародийно-иронически использует Достоевский? Как и с какой целью он это делает? Каков замысел и каков результат?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, и прежде, чем на них отвечать, нужно установить следующее: 1) какова общая для творчества Достоевского модель полемики против чуждой ему позиции? 2) какова позиция, выраженная в поэзии Некрасова и ставшая в «Записках из подполья» одним из объектов полемического изображения?

После раздельного рассмотрения этих моментов можно будет говорить о том, как модель полемики, характерная для Достоевского, реализовалась в данном случае.

Споря с просветительски-рационалистическим и революционным мироотношением, Достоевский, как известно, противопоставлял ему иное — религиозное и антиреволюционное. Оспариваемое мироотношение он воспроизводил широко и многосторонне. Основным средством полемики являлось для него не столько опровержение чужой философской, социальной и политической идеи как таковой, сколько изображение тех обязательных пагубных следствий — этических, эмоционально-психологических и морально-практических, которые из нее вытекали. Иными словами, он хотел показать, каким становится человек, приняв схему мира без бога, и стремясь этот мир перестроить в соответствии с велениями разума и жаждой социальной справедливости. Писатель приводил своего идеологического героя к «все дозволено». Эмоциональным эквивалентом этого этического результата являются, по Достоевскому, озлобление, подавленность, изнуряющие вспышки ненависти и отвращения к миру и себе, сменяющиеся периодами полной прострации (там, где человек отказывается от идеи бога, он рвет с миром и людьми). Однако эта аномалия в сфере эмоциональной есть

лишь частное проявление общего разрушения личности: разум ненадежен, он подводит рационалиста и покидает его (там, где человек отказывается от идеи бога, он рвет не только с миром и людьми, но и с самим собой). Наконец, «все дозволено» оборачивается и практикой — экспериментальной (для идеологического героя) или будничной (для героя бездуховного вообще).

Разумеется, здесь описан лишь инвариант полемической схемы, используемой Достоевским. Он реализуется по-разному в зависимости от конкретной задачи. В «Записках из подполья» писателю важнее всего было утвердить мысль о том, что разные стороны отвергаемого им мироотношения органически связаны между собой. Поэтому «автор» записок выступает одновременно и как идеолог, и как носитель известного эмоционального строя, и как герой-практик. В «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых» задания меняются и соответственно меняется схема. В частности, у героя-идеолога (Раскольников, Иван Карамазов) появляются двойники — носители пародийно-аналогичных этических концепций и соответствующей житейской практики.

Для нашего дальнейшего анализа необходимо теперь в самом общем виде сказать о сущности и формах выражения некрасовской позиции. Нам уже приходилось писать о том, что все лирическое творчество Некрасова объединяется образом автора — передового русского человека 40—70-х годов XIX века, близкого Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову. Основными субъектными формами выражения авторского сознания явились здесь собственно автор и автор-повествователь, лирический герой и герои «ролевой лирики». Во внутреннем мире собственно автора и повествователя сконцентрировано представление автора о норме: это — человек, каким он должен быть. В стихотворениях, объединяемых образом лирического героя, автор соотносит с этой нормой внутренний облик разночинца, а в ролевой лирике — внутренний облик людей из народа.

Из всех субъектных форм некрасовской лирики Достоевский использовал в «Записках из подполья» только одну — лирического героя. Здесь существенны два момента: 1) какие стихотворения отобраны и 2) как введены они в произведение Достоевского.

Обратим прежде всего внимание на то, что из всего состава стихотворений Некрасова, объединяемых образом лирического героя, Достоевский полемически использовал лишь два, причем именно такие, которые воспроизводят предельные полярные состояния некрасовского человека. Дело ведь в том, что стихотворения Некрасова, объединяемые образом лирического героя, не дублируют друг друга ни по воспроизводимой ими идейно-эмоциональной структуре, ни по воспроизводящему эту структуру типу организации монолога. Они воспроизводят с разной степенью полноты разные стороны, грани, слои мироотношения ли-

рического героя, которые в полном своем объеме выражены лишь в совокупности стихотворений.

Достоевский использовал прежде всего стихотворение «Когда из мрака заблужденья». В лирике Некрасова оно занимает особое место. Здесь воплощен тот оптимистически окрашенный слой мироощущения лирического героя, который связан был с социально-утопическими и просветительски-гуманистическими упованиями — связан наиболее прямо и непосредственно.

Важность этого слоя в мироощущении передовых современников Некрасова несомненна. В художественной культуре эпохи он выражался с разной степенью полноты и интенсивности. Степень эта определялась особыми в каждом случае представлениями об исторической ситуации и ближайших перспективах общественного развития.

Единство позиций Некрасова и Чернышевского убедительно показано нашей исторической и историко-литературной наукой. Но единство не есть тождество. В ряде исследований отмечались и различия во взглядах двух великих представителей второго этапа русского освободительного движения, различия, сказавшиеся, в частности, в несовпадении тональности романа Чернышевского «Что делать?» и лирики Некрасова [1].

В «Что делать?» господствует радостно-оптимистическое настроение, за которым стоит убеждение в непосредственной близости победоносной крестьянской революции. В лирике Некрасова, и особенно в том ее составе, который объединяется образом лирического героя, господствует иной эмоциональный тон, одним из важнейших источников которого была своеобразная историческая концепция, столь убедительно охарактеризованная одним из современных исследователей [2].

Радостно-оптимистическое настроение, которым проникнут роман Чернышевского, выступает в лирике Некрасова, особенно в стихотворениях, объединяемых образом лирического героя, лишь как обертон. Оно выразилось здесь полно и свободно только в стихотворении «Когда из мрака заблужденья». Но именно это стихотворение и понадобилось Достоевскому. Ему важны были не различия между позициями Некрасова и Чернышевского, а то, что их объединяло: стихотворение Некрасова в сконцентрированно-лирической форме передавало самую эмоционально-идеологическую суть революционно-просветительской позиции, с которой полемизировал Достоевский.

Стихотворение Некрасова привлекло Достоевского и особым, «чернышевским», если можно так выразиться, сюжетом, тоже вовсе не характерным для лирики Некрасова. Его лирический герой повествует обычно о любви не просто трудной, но и трагически разрешающейся. Здесь же — преодоление трагизма, радостная перспектива взаимного ничем не омраченного счастья.

Некрасов и Чернышевский по-разному говорили об этической и нравственной норме. У Чернышевского она выступала в виде

двух кодексов. Один был рассчитан на людей особенных, другой — на людей обыкновенных. Но оба они, по Чернышевскому, могли быть реализованы. В «Что делать?» оба уровня этической нормы были изображены как реальная жизненная практика. Должное здесь изображалось как сущее, момент нормативный превалировал над познавательно-аналитическим, и в этом заключался один из источников мощного воздействия романа на несколько поколений русских людей.

Для Некрасова в лирике существовала лишь одна норма — революционного служения. Внереволюционный путь, доступный людям обыкновенным, был для него отклонением от нормы.

Существенно и другое отличие. Даже эта высокая норма, по Некрасову, реализуется не так, как по Чернышевскому. Для Чернышевского в «Что делать?» вполне возможно и естественно сочетание: «быть революционером» и «жить». Для Некрасова это невозможно. «Жить для себя возможно только в мире, Но умереть возможно для других». Из этого различия вытекал самый способ изображения нормы у Чернышевского и Некрасова.

У Чернышевского нормативное начало передается через образ повествователя и через образы героев, практически реализующих идеал с разными его уровнями в ходе развертывания сюжета. У Некрасова, как правило, нормативное начало передается образами собственно автора, повествователя и героев-революционеров в стихотворениях с трагическими сюжетами. Лирический же герой Некрасова это в подавляющем большинстве стихотворений — человек, не поднявшийся до нормы и казнящий себя за это. Единственное исключение — стихотворение «Как из мрака заблужденья». Оно прямо воплощает нормативное начало и через настроение и взгляды лирического героя, и через особый сюжет.

Итак, стихотворение «Когда из мрака заблужденья», занимающее особое положение в лирике Некрасова, было наиболее близко роману Чернышевского по концепции мира и человека, способу воплощения нормативного начала, настроению и типу сюжетной организации. Именно поэтому Достоевский использовал его как эпиграф — концентрированное выражение той позиции, которая должна была опровергаться содержанием записок «подпольного человека».

Особое положение в лирике Некрасова, в частности в группе стихотворений, объединяемых образом лирического героя, занимал и цикл «О погоде».

Лирический герой, которому плохо в мире и который не в ладу с собой, изображен был во множестве стихотворений поэта. Но в них, во-первых, сам мир либо присутствует в сгущенных образах, формулах-обобщениях, и, во-вторых, речь идет о данном, отдельном душевном состоянии. В цикле же «О пого-

де» Некрасова интересовал самый процесс воздействия мира на его лирического героя.

Это была особая задача исследования, которая потребовала принципиально новой художественной структуры. На композиционном уровне — это особый тип монтажной лирической композиции, где развернуты бытовые эпизоды. На словесно-образном уровне — это, в частности, гиперболизация бытовой детали («четырнадцать раз погорал»), за которой стоит предельность эмоционального состояния «я»[3].

Новая задача и новая, соответствующая ей художественная структура, привели к получению нового содержательного результата, до известной степени соприкасавшегося с тем, который присутствовал в других стихотворениях и все же представлял новое качество.

И герой, и мир взяты в цикле «О погоде» в особых ракурсах. Будущее, которое, конечно, светло и прекрасно, — далеко. Настоящее — неприемлемо. И особенно худо человеку потому, что он сейчас с этим подлым настоящим один на один: ни книг, в которые можно уйти, ни друзей, ни гордого сознания, что жил как надо. А неотступное подлое настоящее взято в своей уныло-непросветленной будничности и раздробленности. Великий опыт Гоголя не прошел даром. Мир, противостоящий человеку, разанатомирован до бытовых повседневных мелочей: старуха в кацавейке, сапоги, экипажи, дождь, войско марширует под музыку, бьют лошадь. И каждая деталь, вещь, предмет, эпизод — не случайности, от которых можно отмахнуться, не кажимость, за которой можно разглядеть сущность иного порядка. Увы, это и есть сущность. Душа обнажена, и все ранит.

Мир, разанатомированный до бытовых сцен и подробностей, в каждой из которых проглядывает его жестокий, уныло-угрюмый и тупой лик, изображался Некрасовым и раньше — в цикле «На улице». Но состояния человека, воспринимающего мир, даны были там как предполагаемые. Текстом они стали лишь в заключительных строках стихотворения «Ванька», правда, и здесь они не представлены в своей единичности и непосредственности, а суммированы в формуле: «Мерещится мне всюду драма».

Итак, как уже было сказано выше, в цикле «О погоде» Некрасова интересовал самый процесс воздействия мира на его лирического героя. Не разрозненные отдельные состояния, за каждым из которых лишь угадывались другие, а их смена, взаимопереходы, сгусток, сплав. Подавленность и раздраженность, злоба и желчь, разъедающая самоирония и плохо скрытое отчаяние, порывы к действию, тут же привычно парализуемые, — вот слагаемые эмоционального мира лирического героя, каким он предстает перед нами в стихотворении «О погоде».

Результат исследования, что и говорить, был невеселым. Но Некрасов никогда не страшился самых безотрадных резуль-

татов изучения действительности, тем более, а вернее именно в силу того, что лирический герой был для него лишь одной ипостасью современного человека, вовсе не лучшей. Пока существовали Гражданин, Пророк, Добролюбов, Белинский (последние двое как герои стихотворений), была надежда. Они были нормой и для автора, и для самого лирического героя (вовсе не случаен в «Утренней прогулке» мотив «незаметной могилы, где уснули великие силы»).

Как же и с какой целью использовал Достоевский некрасовское стихотворение? Если «Когда из мрака заблужденья» цитируется, то «О погоде» присутствует в «Записках из подполья» в намеках и ассоциациях. «Когда из мрака заблужденья» нужно было Достаевскому как враждебная программа, а «О погоде» — как свидетельство того, к каким эмоциональным последствиям приводит эта программа на практике. Но как неизмененный стихотворный текст оно для этой цели вовсе не подходило. Его нужно было освободить, очистить от явно и скрыто присутствовавшего в нем идеального начала, сохранив лишь дурные эмоции и сблизив их с эмоциональным миром подпольного человека.

Подпольный человек — это у Достоевского один из вариантов безрелигиозного, рационалистического сознания. Писатель сталкивает в «Записках из подполья» два извода рационализма: просветительски-гуманистический, столь ненавистный его герою, и индивидуалистически-антиобщественный, носителем которого герой является. Подпольный человек истерически спорит с просветительством, но он остается в споре на почве все того же рационалистического сознания. И сознанию этому соответствует, с ним связан и из него вытекает особый эмоциональный строй, в котором есть подавленность и злоба, желчь и раздражение, губительная самоирония и привычно парализуемые порывы к действию — эмоциональный комплекс, напоминающий душевный строй лирического героя Некрасова, каким мы видим его в цикле «О погоде». Но то, что у Некрасова трактовалось как результат отклонения от просветительски-рационалистической и революционно-гуманистической нормы, характеризовалось Достоевским как неизбежное следствие приятия этой нормы, ее дополнение и результат. Для того, чтобы так использовать некрасовское стихотворение, его нужно было тщательнейшим образом препарировать: и сохранить для читателя связь с некрасовским текстом, и ослабить ее. Стихотворение вводилось в записки подпольного человека системой намеков и ассоциаций: важнейшую роль играл здесь мотив мокрого снега, возникающий уже в конце первой главы и проходящий через всю вторую. Он был поддержан разговором о кладбище в шестой подглавке второй главы, который, несомненно, вызывал у читателей-современников воспоминание о соответствующем месте из «Утренней прогулки»[4]. Текст цикла «О погоде» превращался в предпола-

гаемый фон читательского восприятия «Записок из подполья», а образ лирического героя Некрасова — в такой же фон для подпольного человека. Но фон в процессе восприятия не должен был оставаться неизменным и равным себе: «Записки из подполья» строились так, чтобы с помощью текста и сюжета предложить читателю особую трактовку поэзии Некрасова и ее лирического героя[5].

Полемически-пародийное использование лирических стихотворений Некрасова и образа его лирического героя было для Достоевского не самоцелью, а средством — средством борьбы с враждебной ему идеологией и практикой, представление о которых он воплотил в образе подпольного человека и в облике тех, с кем подпольный человек спорит.

Разумеется, подпольный человек был лишь уродливо-карикатурно схож с лирическим героем Некрасова и героями Чернышевского. Но познавательный результат, полученный писателем, вовсе не совпадал с полемическими намерениями и замыслами. В «Записках из подполья» было совершено одно из величайших открытий Достоевского — были открыты и исследованы психологический механизм и жизненная практика антигероя — одновременно и жертвы и палача — в обществе, где отчуждение стало общим законом и атмосферой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] К лирике Некрасова по эмоциональному строю гораздо ближе «Пролог», чем «Что делать?». О соотношении этих романов Чернышевского — см.: Лебедев А. А. Герои Чернышевского. М., 1962.

[2] Гаркави А. М. Революционное народничество в поэтическом освещении Н. А. Некрасова.— «Русская литература», 1960, № 4.

[3] «...Гиперболическое заострение воспроизводит здесь особое напряжение авторского сознания, авторского «я» ...» (Гин М. От факта к образу и сюжету. М., 1971, с. 246).

[4] См. Примечания И. З. Сермана к «Запискам из подполья» в 4-м томе «Собрания сочинений» Достоевского в 10-ти томах (М., 1956, с. 600).

[5] Например, рассуждение в IV подглавке I главы «Записок из подполья» об образованном человеке XIX века, со сладострастием стонущем от зубной боли, могло восприниматься как пародийное изображение лирического героя Некрасова. Такое сближение не обязательно: это — одна из возможных ассоциаций, подготовленных общей атмосферой антинекрасовской направленности произведения Достоевского.

Э. Ш. Васильева

П. М. КОВАЛЕВСКИЙ — ЗАБЫТЫЙ ПОЭТ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ

Несомненна важность и необходимость обращения к творчеству так называемых «второстепенных писателей», без которых картина историко-литературного развития будет неполной. «Ис-

тория литературы как наука не может представлять собою только серию так называемых «медальонов» — писателей первой величины. Чтобы познать, какими условиями вызваны переломы, изменения, новые эпохи в литературном развитии, нужно обобщить огромный материал, изучить «массовое» литературное движение. Тогда яснее и полнее представится и значение писателей гениальных, талантов исключительных»[1]. С этими словами Б. Мейлаха нельзя не согласиться. Проблема эта приобретает особую актуальность в связи с усилившимся в последнее время интересом к социологии литературы. Не случайно, что именно социологи литературы настаивают на необходимости изучения «литературного потока» в целом, без деления его на «мастеров» и «подмастерьев», о чем свидетельствуют, в частности, материалы Брюссельского симпозиума[2]. С другой стороны, как отмечал еще А. М. Скабичевский, анализ творчества «второстепенных писателей» может дать лучшее представление об идейно-эстетических тенденциях эпохи, нежели исследование писателей самобытных, оригинальных[3]. Эту мысль поддержал и Щедрин, который полагал, что для понимания той или иной литературной школы «второстепенные писатели», «подражатели» «почти всегда представляют материал гораздо более разнообразный и яркий, нежели сами образцы»[4]. Поэтому существенный интерес представляет творчество одного из забытых поэтов-некрасовцев П. М. Ковалевского.

Литературная деятельность Ковалевского началась еще в «Современнике». Здесь им были опубликованы, кроме переводных стихотворений из Барбье, Берше, Шенье, оригинальные: «Нашим сверстникам» (1863, № 1), «Ненастье» (там же), «В деревне» (1863, № 10), «Осенние голоса» (1863, № 11) и др., близкие по своей идейно-художественной направленности к некрасовской поэзии. Там же Ковалевский выступал со статьями об искусстве.

Объединяя в обновленных «Отечественных записках» бывших «современниковцев», Некрасов с первых же номеров привлекает к сотрудничеству П. М. Ковалевского.

Уже в первой книжке нового журнала Некрасов публикует две статьи Ковалевского об итальянской опере в Петербурге и о новой драме Островского «Василиса Мелентьева» («Отечественные записки», 1868, № 1). Несмотря на то, что «либерализм и эстетизм» Ковалевского «плохо гармонировали с направлением журнала»[5], его участие в «Отечественнных записках» было довольно активным и в качестве критика, и в качестве поэта. Дело в том, что по решению основных эстетических вопросов Ковалевский был близок к материалистической эстетике, пропагандистом которой стал некрасовский журнал. Показательна в этом отношении, например, статья Ковалевского «Вторая передвижная выставка картин русских художников» («Отечественные записки», 1873, № 1). В ней критик заявил себя, с одной

стороны, противником натурализма, оживившегося в конце 60-х — начале 70-х гг., считая, что копиистское искусство является «сподвижником фотографий и послужных списков» (отдел II, с. 94). С другой стороны, Ковалевский не приемлет и романтически-экспрессивного искусства. Но «добросовестное воспроизведение действительности в ее реальном виде» способствует, по мнению критика, «поступательному движению искусства» (там же, с. 95). Ковалевский требует типизации действительности, передачи в характере человека типического, а не случайного, во избежание перехода реальности в шарж. Иронизируя по этому поводу, Ковалевский пишет: «Я боюсь, как бы на конкурсе памятника Пушкину мы не увидели нашего поэта с колодою карт в руках. Ведь ему случалось-таки играть в карты!» (там же, с. 96). Художник, заявляет сотрудник «Отечественных записок», должен «учиться у натуры, этого первого из учителей, заимствуясь у него правдою и свежестью мотивов» (там же, с. 96). Особенно показательна для поэта-некрасовца — защита искусства, обращающегося не «к драмам трескучим», а к «сереньким мужичкам», к «будничной покорности простой, не протестующей и неказистой драмы в ее реально-грубой оболочке» (там же, с. 100).

Эти слова созвучны программе художественного изображения народной жизни в щедринской статье «Напрасные опасения» («Отечественные записки», 1868, № 10),— программы, которая легла в основу творческой практики поэтов и беллетристов «Отечественных записок». Она находила осуществление и в поэтическом творчестве Ковалевского. В некрасовском духе решается П. Ковалевским проблема назначения поэта в обществе. Полемизируя со сторонниками «школы мотыльковой», поэт напоминает, что петь «сладкие звуки» в такую эпоху, когда «скорбью народной переполнена <...> земля» — преступно («Не о том мне поет соловей».— «Отечественные записки», 1869, № 3). Ориентация на народные интересы, защита их — пронизывает всю поэзию Ковалевского. Болью за «бедную родную сторону» проникнуто стихотворение «Родное» («Отечественные записки», 1869, № 7), которое удивительно созвучно некрасовскому «Утру» («Отечественные записки», 1874, № 2), появившемуся в журнале несколько позднее[6]. Оба стихотворения рисуют унылую картину русской действительности, где даже «с окружающей нас нищетою <...> природа сама заодно» («Отечественные записки», 1874, № 2). Ковалевский пробуждает ненависть к действительности, от которой «стонут, воют бедняки...» В поле зрения поэта не только мужик, селянин, но и бедняк городской, которому «душно», «постыло» в «пышном и людном» городе, «куда загнала навсегда» «его роковая нужда» («За городом».— «Отечественные записки», 1868, № 6).

Влияние Некрасова сказывается не только в проблематике произведений Ковалевского, в их «народном критерии» (исполь-

зуя формулировку М. М. Гина), но и в жанровых особенностях. Как и Некрасов, Ковалевский при изображении социальных аспектов действительности обращается к приему антитезы, открыто публицистическому выражению своих идей и симпатий, к элементам психологического параллелизма и т. д. Оказала на Ковалевского несомненное влияние и некрасовская школа эзоповской речи. Понятие политической реакции, народной пассивности Ковалевский передает через образы-символы сна, тишины, увядающей природы, непогоды (см. стихотворения «Непогодь» — «Отечественные записки», 1869, № 3; «Осень» — «Отечественные записки», 1872, № 11).

Все это подтверждает плодотворность некрасовского воздействия на творчество П. М. Ковалевского и дополняет наши представления о развитии русской поэзии 70-х годов прошлого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Мейлах Б. С. Вопросы литературы и эстетики. Сборник статей. Л., 1958, с. 363.

2 См.: Канторович В. О некоторых аспектах социологии литературы.— «Вопросы литературы», 1969, № 11.

3 См.: Скабичевский А. М. Д. И. Писарев.— «Отечественные записки», 1869, № 1.

4 Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. в 20-ти томах. Т. 19. М., 1939, с. 394.

5 «Литературное наследство», т. 51—52. М., 1949, с. 314.

6 Эта параллель отмечена в работе: Смирнов В. Б. Н. А. Некрасов и журнальная поэзия «Отечественных записок». Уфа, 1972, с. 12.

М. Л. Нольман

НЕКРАСОВ И ГЕЙНЕ

Отсутствие работ, в которых поэзия Некрасова была бы сопоставлена с поэзией Гейне,— явный пробел не только в зарубежном[1], но и в отечественном литературоведении. Объясняется это прежде всего крайней скудостью прямых свидетельств, очевидных перекличек русского поэта с творчеством его старшего немецкого современника. К тому же подчеркнуто национальное своеобразие содержания и формы произведений Некрасова, пронизывающий их «русский дух», по-видимому, психологически исключает мысль о каких бы то ни было зарубежных литературных связях, в том числе и с Г. Гейне.

При чрезвычайном обилии тогдашних переводов «из Гейне» Некрасов, как известно, ограничился довольно-таки вольным переложением всего одного гейневского стихотворения. Высказывания Некрасова о Гейне столь немногочисленны, что усколь-

зают от внимания даже авторов специальных исследований на тему «Г. Гейне в русской критике XIX века»[2].

Между тем постановка проблемы типологической общности и национального своеобразия писателей на примере Некрасова и Гейне не менее закономерна и необходима, чем ставшее уже традиционным сопоставление: Герцен и Гейне[3].

Однако для изучения этой сложной и совершенно не разработанной проблемы[4] нужны изыскания, носящие характер частных наблюдений, сугубо предварительных гипотез. К их числу относится и данное сообщение.

Если «время наиболее интенсивного интереса к Гейне в критике и время массовых переводов — это конец 50-х — начало 60-х годов»[5], то можно сказать, что интерес к Гейне со стороны Некрасова несколько опередил эпицентр моды. Важно заметить также, что интерес этот был разносторонним, проявившись одновременно и в критическом отзыве, и в творческом контакте. Гейне фигурирует в таком значительном и принципиальном выступлении Некрасова-критика, как статья «Русские второстепенные поэты» (1849). Высокая оценка поэзии Тютчева поставлена здесь в связь с близостью к Гейне, причем Гейне не в русских переводах, а в оригинале. «Другой род стихотворений у г. Ф. Т, — пишет Некрасов, — носит на себе легкий, едва заметный оттенок иронии, напоминающий — сказали бы мы — Гейне, если б не знали, что Гейне под пером наших переводчиков явился публике в самом непривлекательном виде» (IX, 213).

Впрочем, Некрасов отдавал себе отчет в трудности поэтических переводов на русский язык: «Передавать близко стихи иностранного поэта русскими стихами вообще трудно, часто труднее, чем прямо писать русские стихи. Причин тому множество, и между прочим длина наших слов, особенно причастий, деепричастий, прилагательных и пр., так что переводить тем же размером, тем же количеством строк, сохраняя по возможности самый наружный вид стихотворения (а это-то и значит переводить близко), иногда почти невозможно» (IX, 442—443).

Все это Некрасов учел и в собственной переводческой работе, в частности, в переводе стихотворения Гейне «Фрау Зорге», датированном 6 декабря 1852 г. Считается, что в своем переводе этого стихотворения Некрасов «сильно руссифицировал его, ассимилировав специфической фразеологии и тематической окраске»[6]. Со своей стороны отметим, что Некрасова интересует сама ситуация, вернее, смена ситуаций, которую он и воспроизводит весьма близко к подлиннику, почти полностью опуская блестки иронии Гейне, вроде сквозного сравнения счастья-богатства с солнечным глянцем и друзей — с комарами. Вместо них Некрасов акцентирует «серьезные», минорные ноты («сурово», «страшно», «изнывшее сердце»).

Примечательно, что внимание Некрасова привлекло стихотворение из недавно вышедшего сборника Гейне «Романцеро»

(книга вторая «Ламентации»), стихотворение, еще не переведенное и потому неизвестное рядовому русскому читателю. Некрасов усваивал «последнее слово» Гейне, и этому способствовала исключительная популярность Гейне в кругу «Современника».

Некрасов и его сотрудники по журналу испытали огромное воздействие поэзии Гейне, прежде всего Гейне — политического поэта и сатирика, «представителя немецкого свиста», по выражению Варфоломея Зайцева[7]. Добролюбов и М. Михайлов великолепно знали Гейне, много работали над его переводами[8]. М. Михайлов «уже в 40-е годы активно переводил остросатирические произведения Г. Гейне»[9]. Еще в 1847 г. Михайлов выполнил первый полный перевод «Германии. Зимней сказки»[10]. Текст перевода не публиковался и ныне утрачен, но можно предположить, что Некрасову он был известен. Во всяком случае несомненно, что Некрасов, не владевший немецким языком, ознакомился с поэмой Гейне еще до появления в печати ее первых русских переводов в 1859—1863 гг.[11].

Разумеется, некоторые сведения о «главной книге» Гейне Некрасов мог почерпнуть из многочисленных критических статей, появившихся в русских журналах 40—50-х годов[12]. Но для подлинно творческого контакта необходимо было непосредственное соприкосновение с поэтическим текстом, хотя бы в переводе. О том, что оно имело место, говорит некрасовская «Песня Еремушке», созданная в 1858 году.

Анализ этого стихотворения дает основание полагать, что его структура представляет собою своеобразное соединение двух эпизодов из разных глав поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка».

В первой главе Гейне описывает, как при вступлении в пределы Германии он услышал песню, которую пела «девочка с арфой». Этой «старой песне», «песне отречения» поэт противопоставляет другую, «новую, лучшую песню». Следующая, вторая главка снова возвращает читателя к песне девочки-нищенки и одновременно к реальной действительности.

Этот мотив двух, резко противоположных песен, воплощающих идеалы старого и нового миросозерцания, лежит в основе некрасовской «Песни Еремушке». Как и Гейне, Некрасов воспроизводит ситуацию дороги. Песне девочки с арфой соответствует песня, которую поет «нянюшка» и которую слушает «проезжий, городской» — лирический герой стихотворения. Осуждая песню няни («Эка песня безобразная!»), он поет «свою любимую». Конкретное содержание обеих песен у обоих поэтов различно, но сам принцип их резкой полярности, противопоставления старой песни новой (с возвращением в финале к прежней: «И запела над малюткою Снова песенку свою...») позволяет говорить о типологической общности структуры «Песни Еремушке» с указанным эпизодом «Германии. Зимней сказки».

Что касается образа «няни-нянюшки» — исполнительницы «старой песни» — то он мог быть навеян другим эпизодом, занимающим центральные (14—17) главки гейневской поэмы. В них поэт, проезжая в карете Кифгайзер, вспоминает многочисленные песни и баллады, которые он в детстве слышал от своей няни. Подробно воспроизведя одну из них — «старинную быль о Ротбарте, кайзере грозном», поэт вслед за тем дает в форме сновидения свою, остро сатирическую интерпретацию этой легенды.

Таким образом, в «Песне Еремушке», как нам представляется, тесно переплелись ситуации двух эпизодов из поэмы «Германия. Зимняя сказка», получив совершенно оригинальное, чисто русское, некрасовское преломление.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Григорьев А. Л. Некрасов за рубежом. (Итоги и проблемы изучения Некрасова в современном зарубежном литературоведении).— «Русская литература», 1967, № 4, с. 229.

[2] Тронская М. Л. Гейне в оценке революционно-демократической критики.— Ученые записки ЛГУ, № 158. Серия филологических наук, вып. 17. Русские революционные демократы. Л., 1952, с. 377—411; Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969; Стадников Г. В. Г. Гейне в русской критике XIX века (30—60 годы). Автореферат канд. дисс. Л., 1972.

[3] Захаров В. Е. Герцен и Гейне (к вопросу о типологической общности и национальном своеобразии писателей). Автореф. канд. дисс. М., 1973.

[4] В самом общем плане («тип поэта-публициста, *поэта-журналиста»*) она поставлена в статье: Гиждеу С. Он целиком принадлежит нашему веку.— «Вопросы литературы», 1972, № 11, с. 135—136.

[5] Федоров А. Русский Гейне (40—60-е годы). — В кн.: Русская поэзия XIX века. Сборник статей. Л., 1929, с. 250.

[6] Там же, с. 294.

[7] Зайцев В. Гейне и Берне.— «Русское слово», 1863, № 9, отд. 1, с. 1—34. См. также: Кузнецов Ф. Ф. «Представители немецкого свиста Гейне и Берне» (статья Варфоломея Зайцева).— «Филологические науки», 1964, № 2, с. 148—159.

[8] После смерти Добролюбова Некрасов опубликовал в «Современнике» его переводы из Гейне (см. IX, 423—428; X, 373, 406).

[9] Стадников Г. В. Указ. соч., с. 10; См. также: Штейнгольд А. М. Песни Гейне в переводах Михайлова.— В кн.: XXVI Герценовские чтения. Л., 1973.

[10] Витковский Е. Поэзия Гейне в советских переводах.— «Иностранная литература», 1973, № 2, с. 210.

[11] Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Составил А. Г. Левинтон. М., 1958, с. 492—493.

[12] Там же, с. 65—66.

ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕДОВОЙ РУССКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

А. М. Гаркави

НЕКРАСОВСКИЙ «СОВРЕМЕННИК» О ТРУДЕ И БЫТЕ РАБОЧИХ

Освещение рабочего вопроса в некрасовском «Современнике» еще не было предметом специального исследования.

Между тем, на страницах журнала появлялись многочисленные произведения (беллетристические и публицистические), посвященные русскому рабочему классу. Публикация таких материалов заметно усилилась после реформы 1861 г., в связи с быстрым развитием капиталистических отношений.

Сведения об этих материалах, содержащиеся в монографии В. Е. Евгеньева-Максимова о «Современнике», не отличаются полнотой. Обобщая их, В. Е. Евгеньев-Максимов писал: «В понятие *народ* в 60-е гг. входили не только крестьяне, но и рабочие. Однако внимание писателей того времени, в том числе и писателей, работавших в «Современнике», в несравненно большей степени было приковано к крестьянству. Тем не менее утверждать, что «Современник» игнорировал рабочий вопрос, было бы явной несправедливостью»[1]. Здесь констатирован факт: рабочий вопрос получил некоторое отражение на страницах «Современника». Однако речь идет о важной социальной проблеме, которая может и должна быть рассмотрена по существу. Конечно, в сознании шестидесятников рабочий класс всецело относился к понятию «народ». Но ведь само это понятие было сложным. В своей политической борьбе революционные демократы ориентировались на крестьянскую революцию, они не дошли до понимания всемирно-исторической освободительной роли пролетариата. И все же анализ страниц журнала, посвященных рабочему вопросу, позволяет утверждать, что известное различие между рабочим и крестьянином сотрудники журнала видели. Они задумывались о положении рабочего класса в России, верно отразили многие факты, которые давала русская действительность, по-своему намечали пути решения рабочего вопроса. Произведения о рабочих помещали в «Современнике» многие авторы. Ценность этих произведений — прежде всего в верном показе русской жизни. При этом не все сотрудники журнала могли подняться до революционных выводов. Но, несмотря на различия в походе «современниковцев» к рабочему вопросу, журнал в целом занимал в этом вопросе революционную позицию. Это и понятно, так как руководство редакцией неизменно осуществляли революционные демократы: Н. А. Некрасов, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов.

Избранная нами тема затронута в содержательных статьях Т. М. Ягодиной, В. В. Сельчук и др.[2]. Однако в них внимание сосредоточено не на изображении труда и быта рабочих, а на политическом смысле рабочего вопроса. При этом учитывались лишь публицистические статьи журнала (отнюдь не все), тогда как важным источником являются и опубликованные в журнале художественные произведения. Мы же ставим своей задачей охарактеризовать разработку вопроса о труде и быте рабочих в разнородных материалах некрасовского журнала — как публицистических, так и художественных.

Писателем, открывшим тему рабочего класса в русской литературе, исследователи нередко называли Ф. М. Решетникова. Высказывалась даже мысль, что Решетников был близким предшественником пролетарской литературы[3]. Действительно, Решетников, в отличие от других писателей, в подавляющем большинстве своих произведений изобразил рабочих, описал их жизнь. Но это — лишь количественный критерий, который еще не говорит об отличии взглядов Решетникова от взглядов других «современниковцев». Произведения Решетникова замечательны правдивыми описаниями труда и быта рабочих; но политический кругозор писателя не всегда достигал той широты, которой отличались взгляды руководителей журнала. И показательно, что своими учителями Решетников считал великих революционных демократов В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. А. Некрасова[4].

В «Современнике» получил свое освещение целый круг вопросов истории, труда и быта русского рабочего класса.

Журнал систематически уделял внимание процессу формирования рабочего класса, значительно усилившемуся после реформы 1861 г. В этом вопросе позиция «Современника» противостояла как взглядам консерваторов, считавших усиление пролетаризации признаком «порчи» народных нравов, так и взглядам тех позднейших народников, которые отрицали неизбежность процесса пролетаризации и полагали, будто Россия может миновать капиталистический путь развития. Сотрудники «Современника» оценивали рост пролетариата как непреложный факт и неизменно относились к рабочему человеку с большим сочувствием. При этом они справедливо связывали усиление пролетаризации с разорением и экспроприацией крестьян и ремесленников.

«Голодный „Сысойка"»[5], упомянутый В. И. Лениным в статье «По поводу одной газетной заметки»,— это один из героев повести Ф. М. Решетникова «Подлиповцы»[6], бросивших крестьянское хозяйство и от крайней нужды ушедших в бурлаки. Историю крестьян, издавна, еще с XVIII века пополнявших ряды горнорабочих Урала, Решетников довольно подробно изложил в романе «Горнорабочие» («Современник», 1865, №№ 1, 2), особенно — в 1-й главе романа. Тема ухода крестьян на промыслы

отражена и в стихотворении Некрасова «Железная дорога» (написано в 1864 г., опубликовано в № 10 «Современника» за 1865 г.); здесь говорится, что рабочие, погибшие на постройке железной дороги,— это бывшие крестьяне, которые прибыли из разных губерний России («Это всё братья твои — мужики!» — II, 204); занятые на строительстве, вчерашние «мужики» стали «рабочим народом» («...Рабочий народ Тесной гурьбой у конторы собрался...» — II, 206). Факт массового ухода крестьян из деревень на заработки отмечался и в публицистических статьях «Современника»[7].

Авторы, выступавшие в «Современнике», отразили и другой путь рекрутирования пролетариата — разорение ремесленников. Об этом писал, в частности, М. Л. Михайлов в статье «Иностранная литература»[8]. Яркий художественный показ разорения ремесленников и превращения их в пролетариев находим в очерках Г. И. Успенского «Нравы Растеряевой улицы» (особенно в первых 4 главах, которые были опубликованы в №№ 2 и 3 «Современника» за 1866 г.).

В многочисленных материалах «Современника» показана бесчеловечная эксплуатация рабочих капиталистами, изображены страшные условия труда и быта русских рабочих. Таких материалов, без сомнения, было бы еще больше, если бы они не наталкивались на цензурные препятствия. Все же, используя разные способы обхода цензуры, сотрудники журнала изыскивали возможности сообщить читателям о бедственном положении русских рабочих. Например, рассказывая о тяготах жизни рабочего класса в Англии, Н. В. Шелгунов вклинил в свою статью такую фразу: «Разумеется, многие из русских, знакомые с образом жизни наших ямщиков на больших дорогах, не найдут в этом ничего ужасного». И тут же Шелгунов иронически добавил: «Но мы просим вспомнить, что здесь речь идет об Англии...»[9]. В других случаях публицисты «Современника» перепечатывали и по-своему комментировали официальные (уже «дозволенные цензурой») сведения, относящиеся к прошедшим временам. Тот же Шелгунов в статье «Деликатности в науке» (представляющей собою развернутую рецензию на клигу либерала Ф. Г. Тернера «О рабочем классе и мерах к улучшению его благосостояния», СПб., 1861) привел из указанной книги статистические сведения о быте петербургских рабочих в 1840-х гг. (антисанитарные жилищные условия, скученность и т. п.) и тут же выразил сожаление, что Тернер не сообщил *новых* данных: «Сведения вышли бы свежеее, полнее и живее. Автор, вероятно, мог бы рассказать тогда, как, например, живут мальчики у лудильщиков, как, помещаясь век свой в сыром и холодном подвале и получая в день на харчи 4 копейки, мальчик от недостатка питательной пищи приостанавливается в росте до того, что шестнадцатилетний смотрит десятилетним. Автор мог бы сообщить нам, как живут модистки

у своих хозяек, сколько часов работают они в день. Да и мало ли каких интересных сведений мог бы сообщить автор»[10]. «Современниковцы» прибегали и к такой уловке: перепечатывали «дозволенные цензурой» сведения о положении рабочих из других изданий (другие издания не подвергались такой цензурной травле, как «Современник», и в них иногда проскальзывали обличительные материалы). Замечательный образец тому — статья Н. А. Добролюбова «Опыт отучения людей от пищи» (впервые — «Современнник», 1860, № 5; «Свисток», № 5), где подобраны материалы о постройке Волжско-Донской железной дороги, извлеченные из «Московских ведомостей», «Самарских ведомостей», «Северной пчелы» и «Русского вестника». Сопоставив эти материалы, прокомментировав их в революционном духе, Добролюбов нарисовал страшную картину тяжелого быта, голода и массовой гибели рабочих.

Редакция «Современника» проводила в печать и некоторые художественные произведения о рабочем классе: структура художественного произведения, в силу ее особой сложности, иногда способствовала целям обхода цензуры. Яркие, впечатляющие произведения о страданиях рабочих опубликовали в журнале Н. А. Некрасов («Железная дорога», «Плач детей», «Наборщики» и др.), Ф. М. Решетников («Подлиповцы», «Горнорабочие»), Г. И. Успенский («Нравы Растеряевой улицы») и другие писатели.

Материалы, помещенные в «Современнике», в своей совокупности содержат обширные сведения о труде и быте рабочих самых разных профессий: железнодорожных строителей, бурлаков, горнорабочих, ткачей, оружейников, наборщиков и др. Очень широк и географический охват жизни русского пролетариата в материалах «Современника»: Петербург, Урал, многие губернии России[11].

В опубликованных в журнале художественных произведениях, очень различных по жанрам («Железная дорога», Некрасова, «Нравы Растеряевой улицы» Гл. Успенского), показаны одни и те же специфические условия труда и быта рабочих, существенно отличающиеся от условий труда и быта крестьян: произвол нанимателей, низкая заработная плата; пользуясь безответностью и неграмотностью рабочих, подрядчики обсчитывают их[12]; капиталисты спаивают рабочих, чтобы подавить их классовое сознание и т. д.

Особую группу составляют произведения о бурлаках. Начало разработке этой темы в передовой русской литературе положил Н. А. Некрасов[13]. Проведя детство на берегу Волги, в Грешневе, Некрасов много раз видел бурлаков. В поэме «На Волге» («Современник», 1861, № 1) переданы жалобы бурлака на непосильную тяжесть труда («А кабы к утру умереть, Так лучше было бы еще...» — II, 88), которые, по свидетельству Чернышевского, являются близким пересказом услышанного Некрасовым в дет-

стве разговора[14]. Широкое изображение труда и быта бурлаков находим в «Подлиповцах» Решетникова. Тематически перекликающийся со стихотворениями Некрасова, этот «этнографический очерк» «из жизни бурлаков», очевидно, не случайно посвящен великому поэту. Решетников был в течение многих лет близко знаком с жизнью бурлаков, поэтому его «Подлиповцы» имеют значение художественного документа. Жизнь бурлаков детально и всесторонне показана во 2-й части «Подлиповцев»: скудное питание бурлаков — по большей части хлеб с водой, иногда лук, квас, жидкие щи, требуха (главы VI, VII, IX, X); воровство от нужды и пьянство (глава VII); тяжесть работы бурлаков на барках и бурлаков, тянущих бечеву (главы VI, VII, XIII, XIV); массовые заболевания («Почти четверть бурлаков чувствует боль, и половина этих больных лежит» — глава VII); многократные случаи гибели бурлаков, когда тонут натолкнувшиеся на скалу барки, обрывается бечева и т. п. (главы, II, VI, XIV).

Труд и быт рабочих Урала реалистически показаны в романе Ф. М. Решетникова «Горнорабочие» (1865). Роман основан на непосредственных наблюдениях автора, знавшего жизнь горнорабочих с ранних лет. В 1863 г. Решетников опубликовал (в газете «Северная пчела») очерк «Гернозаводские люди», где содержалось много статистических и этнографических данных (о бесправии рабочих в их отношениях с инженерами, чиновниками и т. п.; об условиях труда и нормах выработки; о скудных нормах выдаваемого рабочим «провианта»; о заболеваемости среди рабочих, об убогих казенных лазаретах и т. д.). Прежде, чем приступить к написанию романа, Решетников решил «проверить» «сам себя на заводах» — поступил на работу на Мотовилихинский завод под Пермью, на литейное производство[15]. Все прежние и вновь добытые впечатления писатель использовал в своем романе. Особенно ярко нарисованы картины тяжелого труда рабочих в последней (XII) главе романа — «Петровский рудник». Работа горняков велась вручную, часто в узких, темных подземных коридорах. Характерно, например, такое описание: «Заполз туда Токменцов и стал бить стену кайлом. Двое разворачивали сваи, один парень подходил к нему с тачкой и утаскивал к шахте землю. Никто из рабочих не знал, день ли теперь, или ночь, не говоря уже о часах». Писатель правдиво рассказал об отсутствии охраны труда горняков, о том, какие притеснения терпели они со стороны начальства, об их гибели (от непосильного труда заболевает и умирает один из главных героев романа Гаврила Токменцов, его сын Павел запорот надзирателями на шахте и т. п.).

Среди произведений о строителях железных дорог первое место по художественному значению занимает стихотворение Некрасова «Железная дорога». Условия труда и быта рабочих переданы в широко известных стихах: «Мы надрывались под

зноем, под холодом, С вечно согнутой спиной, Жили в землянках, боролися с голодом, Мерзли и мокли, болели цингой» (II, 203). Отмечая факт массовой смертности рабочих, поэт определил численность толпы мертвецов: «тысяч пять» (II, 205). В ноябре 1865 г. член Совета Главного управления по делам печати П. А. Мартынов писал об этом стихотворении: «Не удовольствуясь общими выражениями наглой клеветы, автор позволяет себе даже сделать произвольное исчисление мучеников, потерпевших смерть за железную дорогу,— утверждая, что таковых пять тысяч»[16]. Разумеется, названное Некрасовым число «тысяч пять» надо рассматривать не как точный статистический подсчет, а как художественный образ; характерно, что в первоначальном варианте стихотворения количество погибших было обозначено иначе: «тысяч сто» (XII, 296). Цензор недобросовестно назвал «клеветой» произведение, которое было основано на непреложных фактах. Некрасов слышал об этих фактах от очевидцев, изучал просачивавшиеся в печать данные о положении рабочих на строительстве не только Николаевской, но также Волжско-Донской и других железных дорог (см. II, 680—681). В частности, Некрасову, конечно, хорошо известны были сведения о бедствиях рабочих на строительстве Волжско-Донской дороги, содержавшиеся в вышеупомянутой статье Добролюбова «Опыт отучения людей от пищи»; на появившиеся в печати сведения о рабочих, «голодающих и мрущих» на Волжско-Донской дороге, и сам Некрасов откликнулся в двух фельетонах «Кювье — в виде Чацкина и Горвица» («Современник», 1860, № 5, «Свисток», № 5) и «Причины долгого молчания „Свистка"» («Современник», 1860, № 12, «Свисток», № 12). На основе всех собранных материалов поэт создал яркую, широко обобщенную картину положения рабочих.

На страницах «Современника» многократно возникал и вопрос об эксплуатации женского и детского труда.

Л. И. Розанов в статье «О развитии женского труда в Петербурге» полемизировал с либералом Е. П. Карновичем, который в своих публичных чтениях призывал гуманно относиться к женщинам-труженицам и сетовал на конкуренцию, которую испытывают они со стороны рабочих-мужчин. Связывая вопрос об эксплуатации женского труда с вопросом о положении рабочих вообще, Л. И. Розанов писал: «Когда автор рассказывает, например, что женщины работают на некоторых фабриках на пару, доходящем до 25 градусов и стоя босыми ногами в воде по лодыжки, и что пыль от льна садится им на легкие и располагает их к грудным болезням, то невольно приходит при этом на мысль и мужчина, работающий на этих же фабриках и также подвергающий свое здоровье и свою жизнь опасности: они оба, и мужчина и женщина, заслуживают равного участия»[17]. Скрытой полемикой с публичными лекциями Е. П. Карновича начинается и рассказ М. «Наборщица» (см. примечание 12).

Неимоверно тяжелый труд женщин на швейных фабриках показан и в знаменитой «Песне о рубашке» М. Л. Михайлова («Современник», 1860, № 9). Хотя эта песня и является переводом с английского (из Т. Гуда), в ней нет специфически английского колорита, и читатель вполне мог отнести ее и к русской действительности.

Бесчеловечная эксплуатация детского труда изображена в большом цикле произведений разных авторов: в стихотворении Некрасова «Плач детей» («Современник», 1861, № 1), в романе Ф. М. Решетникова «Горнорабочие», в очерках Гл. Успенского «Нравы Растеряевой улицы» (гл. IV) и др.

В «Современнике» неизменно проводилась мысль о противоположности интересов рабочих интересам капиталистов[18].

Защищая интересы рабочих, «Современник» последовательно выступал против либерально-буржуазной филантропии. Н. В. Шелгунов писал, что цель благотворительности — в «безопасности буржуазии» от выступлений рабочих, с другой же стороны, «милостыня портит рабочего в нравственном отношении и в то же время она совершенно бессильна спасти его от нищеты»[19]. Шелгунов обличал буржуазную филантропию в ряде статей[20].

«Современниковцев» волновал вопрос о степени политической сознательности русского рабочего класса[21]. Авторы неизменно отмечали, что рабочий человек сознательнее крестьянина. Решетников писал в «Подлиповцах»: «...Наш заводской мальчик не уступит взрослому заводскому человеку, который толковее и злее крестьянина» (ч. I, глава XV). В уста наборщиков в одноименном стихотворении (впервые опубликованном в № 3 «Современника» за 1866 г.) Некрасов вложил многозначительные слова: «Полезные идейки Усваиваем мы» (II, 231). Лопухов, один из героев Чернышевского, ведет революционно-просветительскую работу на заводе («Что делать?», гл. III, раздел XXVI). О явлениях такого рода «Современник» имел возможность сообщать лишь намеками. В своей совокупности эти намеки дают основание для следующего вывода: не поднявшись до понимания подлинной исторической роли пролетариата, передовые русские люди 1860-х гг., тем не менее, видели в рабочем классе один из важных резервов освободительного движения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Евгеньев-Максимов В. Е. Последние годы «Современника». 1863—1866. Л., 1939, с. 199.

[2] Ягодина Т. М. Рабочий вопрос в легальной демократической прессе 60-х годов XIX века.— Труды Московского историко-архивного института. Т. IX. М., 1957; Сельчук В. В. Рабочий вопрос в публицистике 60-х гг. XIX в.— В кн.: Из истории рабочего класса и революционного движения. М., 1958.

[3] См., напр.: Векслер И. И. Ф. М. Решетников в критике. (К истории классовой борьбы в русской критической литературе).— «Известия АН СССР», отделение общественных наук., 1932, №№ 6, 8; Асафьев А. В. Роман Ф. М. Решетникова «Глумовы».— Ученые записки Щербаковского педагогического института. Вып. 1, ч. 2, <Рыбинск>, 1956, с. 59 и др.

[4] См. об этом, напр.: Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания, М., 1972, с. 352, 353.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 2, с. 428.

[6] Повесть впервые была опубликована в №№ 3—5 «Современника» за 1864 г.

[7] См., напр.: Жуковский Ю. Г. Проект правил для найма сельских рабочих.— «Современник», 1862, № 1, отд. II, с. 3.

[8] См. «Современник», 1861, № 5, отд. II, с. 3—4.— Статья была напечатана анонимно. В. В. Сельчук (указ. соч., с. 226, 227) приписала ее перу Н. Г. Чернышевского. В действительности ее автором был М. Л. Михайлов. (см.: Боград В. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания., М., 1959, с. 397, 572).

[9] Шелгунов Н. В. Рабочий пролетариат в Англии и во Франции.— «Современник», 1861, № 9, отд. I, с. 153.

[10] «Современник», 1861, № 12, отд. II, с. 167.

[11] Органическим дополнением к материалам «Современника» являются в данном случае произведения постоянных сотрудников этого журнала, по разным причинам опубликованные в других изданиях: очерки В. А. Слепцова «Владимирка и Клязьма» (1861), очерк Ф. М. Решетникова «Горнозаводские люди» (1863), его же романы «Глумовы» (1866—1867) и «Где лучше?» (1868).

[12] Об обсчетах рабочих — см. еще, например, в рассказе «Наборщица», автор которого скрылся под псевдонимом «М.» («Современник», 1866, № 2, отд. I, с. 214).

[13] Раньше всего Некрасов поднял эту тему в «Размышлениях у парадного подъезда» (1858), которые, однако, по цензурным условиям не могли появиться в «Современнике».

[14] См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., Т. I, М., 1939, с. 753—754.

[15] См.: Из литературного наследия Ф. М. Решетникова. Л., 1932, с. 341, 344.

[16] Евгеньев-Максимов В. Е. Цит. соч., с. 107.

[17] «Современник», 1865, № 11—12, отд. II, с. 121.

[18] См. напр., яркое высказывание Н. Г. Чернышевского в его рецензии на «Курс политической экономии» буржуазного экономиста Молинари.— Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1950, с. 468. Рецензия впервые опубликована в № 9 «Современника» за 1860 г.

[19] Шелгунов Н. В. Рабочий пролетариат в Англии и во Франции.— «Современник», 1861, № 11, отд. I, с. 242, 243.

[20] См., напр., его статью «Деликатности в науке».— «Современник», 1861, № 12, отд. II, с. 168.

[21] Заслуживает внимания вопрос о рабочих ассоциациях, поднятый в ряде материалов «Современника». По этому вопросу нами подготовлена особая статья.

В. Б. Смирнов

Н. А. НЕКРАСОВ В ОЦЕНКЕ ЖУРНАЛА «ДЕЛО»

«Свидетельство современников,— говорил Белинский,— как всегда пристрастное, не может служить доказательством истины и последним ответом на вопрос; но оно всегда должно при-

ниматься в соображение при суждении о писателях, ибо в нем всегда есть своя часть истины, часто невозможная для потомства»[1]. Еще большее значение для уяснения места и роли писателя в литературном процессе имеют не частные литераторские отзывы, а оценка его органом целого направления, журналом или газетой. В этом случае становятся показательными даже те пристрастия, та субъективность, с которой оценивается писатель, ибо в основе их лежит социально-политическая, эстетическая, этическая убежденность целого коллектива единомышленников. Оценка писателя журналом становится и его «самооценкой», помогая прояснить общественный облик периодического издания. К сожалению, этот аспект практически не учитывается ни историей критики, ни историей журналистики [2].

Отношение журнала «Дело» к Некрасову было чрезвычайно сложным и противоречивым, порою даже логически трудно объяснимым. Оно отражало и сложность некрасовской натуры, не поддающейся одномерным определениям, и психологическую характерность Благосветлова, редактора журнала «Дело», человека, как мы бы сейчас сказали, «малой коммуникабельности», и остроту журнальной борьбы 70-х годов, когда «братья по духу» — «Отечественные записки» и «Дело» — так, в сущности, и не смогли найти общего языка. Оно отражало и ортодоксально этические позиции «Дела», его, если можно так выразиться, плебейский радикализм, и довольно сложное восприятие эстетических проблем современности, в частности, проблемы народности. Два последних момента, пожалуй, и повлияли более всего на оценку личности и поэзии Некрасова в «Деле».

Журнал Благосветлова воздерживался от развернутой оценки творчества Некрасова. За всю историю существования «Дела» в нем так и не появилось ни единой статьи о поэте, если не считать некролога. Объяснение этому, видимо, следует искать в том, что позитивной оценки журнал давать не хотел, а для негативной, во-первых, не было повода, во-вторых, она едва ли бы встретила понимание со стороны прогрессивной общественности, поскольку монополией в этой области владел «Русский вестник». Это обусловило тактику «партизанских» наскоков, уколов, пародирования творчества и жизненных ситуаций поэта.

«Муравьевская история», серьезно скомпрометировавшая Некрасова, постоянно напоминается ему сотрудниками «Дела». Об этом упоминает рецензент стихотворений Н. А. Тенякова («Дело», 1871, № 6). Об этом же говорит и А. К. Шеллер-Михайлов в эпилоге романа «Лес рубят — щепки летят» («Дело», 1871, № 12). Характеризуя эпоху, наступившую после минутного российского «возрождения», А. Михайлов подчеркивает ренегатство либеральной интеллигенции. И одним из фактов, свидетельствующих об этом, сотрудник «Дела» решил использовать

эпизод из биографии Некрасова, прозрачно намекая: «Либерализм сделался господствующим оттенком. Те безымянные личности, которые едко смеялись над прогрессом с плясками, пением и свистом, стали такими же безымянными защитниками либеральных идей; <...> кто под влиянием минутного страха прочел оду в каком-нибудь клубе, тот, успокоившись за свою участь, стал писать сатиры на тот же клуб...» [3].

«Дело» постоянно говорит о двойственности и двуличии Некрасова, подчеркивая, что она «плод всей нашей общественной жизни, а не какое-нибудь выходящее из ряда вон исключение» [4]. Особенной резкостью отличается в этом плане статья С. Ставрина (С. С. Шашков) «Гоголевский период», опубликованная в февральской книжке «Дела» за 1875 год. Отмечая некрасовские колебания «из стороны в сторону», С. Шашков говорит, что эти колебания «переходят в такой хаос понятий и чувств, в такую двуличность, которую слишком деликатно было бы назвать скептицизмом» [5]. Автор статьи обвиняет Некрасова в отсутствии искренности, искусственности его голоса, неопределенности его идеалов как поэта-сатирика. И на основании всего сказанного, в типичном для литературно-критических выступлений «Дела» духе С. Шашков причислил Некрасова к лику «покойников» наравне с Л. Толстым, Тургеневым и Достоевским.

Но самым «обширным» выступлением, опять-таки против личных качеств Некрасова и вообще редакции «Отечественных записок» (здесь в пародийном виде представлены и Салтыков с Михайловским) стал «современный роман-фельетон с консерваторами, либералами, плутократами и т. д.», «Розы прогресса» П. Боборыкина («Дело», 1875, № 9, 10, 12). Надо сказать, что никаких серьезных оснований для выступления Боборыкина против редакции некрасовского журнала у него не было. Пользуясь покровительством Некрасова, он довольно активно печатался в «Отечественных записках». Однако в общем потоке не всегда обоснованных обвинений в адрес редакции родственного журнала он отнюдь не способствовал сближению «Отечественных записок» и «Дела», хотя цензурные репрессии середины 70-х годов заставили Благосветлова обратиться к Некрасову с предложением «обсудить наше положение сообща и сообща что-нибудь предпринимать, чтобы облегчить участь журналов, попавших так неожиданно под какое-то лошадиное копыто» [6].

Даже в некрасовском некрологе («Дело», 1878, № 1) журнал не удержался от упреков поэту в барско-помещичьем тоне по отношению к народу, в фальшивости мотивов его поэзии. Характеристика же личности Некрасова, для которой автор некролога С. Шашков использовал воспоминания Суворина, достоверность которых весьма сомнительна [7], и Достоевского, отнюдь не может быть названа образцом объективности. К чести П. Ткачева, в июньском номере журнала за 1878 год он подверг резкой критике воспоминания Суворина и Достоевского, оценив

все обвинения в адрес некрасовской личности как «уголовно-полицейские».

Другим пунктом критических замечаний в адрес Некрасова была народность его поэзии. «Дело» отказывало Некрасову в праве называться народным поэтом в связи с тем, что его поэзия сосредоточена на мрачных сторонах народной жизни. «...Ни у одного из истинно народных поэтов, — писал С. Шашков,— вы не встретите такого, почти непрерывного стона и плача, какой слышится у Некрасова: у всех у них очень много весёлых, живых, бодрящих и утещающих мотивов; все они не только страдали с народом, но и вместе с ним забывались в его веселье, поддерживали его бодрость, старались доставить ему радость своими песнями. Так поступали и Борнс, и Кольцов. Так поступал и Шевченко»[8]. Об этом же идет речь и в рецензии на «Древнюю русскую литературу» П. В. Евстафиева («Дело», 1877, № 7), и в рецензии на стихи И. Воронина («Дело, 1878, № 2), и в целом ряде других материалов. Это послужило и мотивом для благосветловской пародии «Кому на Руси жить хорошо» («Дело», 1875, № 1), последовавшей вскоре после заверений редактора «Дела», что «человек, с которым работал Чернышевский <...> и которого он любил искренне, имеет право на признательность не меня одного»[9].

Все это свидетельствует о сложности взаимоотношений в демократической журналистике, о сложности самой демократической идеологии, о драматизме и напряженности общественно-литературной борьбы 70-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955, с. 111.

² Подробнее о методологии и методике подобных исследований — см.: Смирнов В. Б. Достоевский в оценке «Отечественных записок». — В. кн.: Русская литература 1870—1890-х годов. Вып. 3. Свердловск, 1970.

³ «Дело», 1871, № 12, с. 7. Здесь А. Михайлов намекает на только что появившуюся сатиру Некрасова «Недавнее время» («Отеч. зап.», 1871, № 10). «Безымянная личность» — это, конечно, Щедрин, автор «Проекта современного балета» («Отеч. зап.», 1868, № 3), в котором сатирик заклеймил призрачность российского прогресса. Так. А. Михайлов «рассчитался» за критику Щедриным его романов («Отеч. зап.», 1868, № 8; 1870, № 2).

⁴ *Н. Ч.* Внутреннее обозрение.— «Дело», 1873, № 1, 4-я пагинация, с. 142.

⁵ «Дело», 1875, № 2, 3-я пагинация, с. 12.

⁶ См. письмо к Некрасову от 20 мая 1874 г.— «Литературное наследство», т. 51—52, М., 1949, с. 128.

⁷ См. их оценку в статье: Бушканец Е. Г. У истоков мемуарной литературы о Некрасове.— В кн.: Вопросы источниковедения русской литературы. Казань, 1873.

⁸ С. Ш. <Шашков С. С.>. Н. А. Некрасов. (Некролог).— «Дело», 1878. № 1, 3-я пагинация, с. 60.

⁹ См. письмо Благосветлова к Некрасову от мая 1874 г. — «Литературное наследство», т. 51—52, с. 127.

Г. А. Шпеер

ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОГО ЕДИНСТВА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА ЖУРНАЛА Н. А. НЕКРАСОВА «ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСКИ» (середина 1870-х годов)

В журнале этих лет прослеживаются глубокие связи, существовавшие между творчеством постоянных сотрудников и корреспондентов основных отделов, между художественными и публицистическими материалами.

Подчас эти связи обращают на себя внимание схожестью изображаемых фактов, лиц, обстоятельств, почерпнутых из одного жизненного источника и получивших близкие в принципиальном плане истолкования и оценки.

Представляется интересным, что постоянные хроникеры и обозреватели журнала, ведшие в эти годы под разными наименованиями внутренние обозрения, часто оценивали изображаемое со ссылками на суждения и художественные обобщения Щедрина, Некрасова, Островского, Гл. Успенского, Марко Вовчка и др. Обозреватели вводили в свои статьи рядом с реально существующими людьми персонажей художественных произведений, опубликованных в этом журнале (купец Восмибратов, Осип Дерунов, фон Руге, Кандауровский барин и т. д.)[1].

Объединяет авторов первого (художественного) отдела журнала и его «Современного обозрения» (постоянный второй отдел) обличительный пафос, направленный против стяжательских, а то и открыто хищнических устремлений, охвативших «верхние» круги русского общества. Из номера в номер на страницах «Современного обозрения» вырастала выразительная в своем общем объеме и в отдельных деталях картина, рисующая сомнительные заслуги железнодорожных магнатов (фон Дервиз, Губонин, Варшавский, фон Мекк), уголовные процессы игуменьи Митрофании и «старца» Овсянникова, скандальное избрание именитого гражданина Ефимова в правление Общества взаимного кредита. На периферии этой панорамы — множество деятелей более мелкого масштаба: жульничающие адвокаты, полицейские гонители раскола. Наконец, затмившая всю злобу дня, получившая всеобщую огласку реакционнейшая теория «всесословной волости» — плод мысли титулованных защитников интересов дворянства господ Давыдова и Лобанова.

А рядом с ними в литературном отделе журнала обретали все большую степень выразительности и силу художественного обобщения новые литературные типы: Зацепин, Антихристов, Клоппенгорст, Дерунов, Добрецов, Беркутов, Уланбекова. Журнал неотступно следит за этим трагически-повседневным для

народа умножением всех видов *«современников»*. Все эти «двигатели прогресса» ведут непрерывную экономическую борьбу, а потому люди-«простецы» «должны нести на себе все неизбежные последствия и эксцессы борьбы, мужественно выносить эксперименты всех охранителей, начиная от первичных, в роде Дерунова, и кончая стоящими на высоте охранительных начал т.г. Бланком и т. п.»[2].

Чем более бесцеремонными были походы этих грабительских корпораций на «карманы благодушных россиян», чем шире становилась география действий этих «адептов севера и юга», тем с большим упорством искали литературные сотрудники журнала новых средств художественного обобщения этого калейдоскопа событий и лиц и тем чаще прибегали к приему сатирического обозрения. Такое обозрение представляло собой чрезвычайно широкую, свободную, ёмкую форму для отражения различных сторон и типов современной журналу общественной жизни самодержавной России.

Сатирическое обозрение допускает «свободное отношение к форме» (Щедрин), а потому благоприятствует видоизменению и переплетению различных сатирических жанров и созданию литературного сплава, вбирающего в себя и пародию, и интервью, и бытовую сцену, и мнимую исповедь отрицательного персонажа, и комический диалог.

Журналисты «Отечественных записок» в 70-х годах часто вели обзоры современной жизни в мемуарной манере, в жанрах переписки, дневника, летописи очевидца, дружеского послания, в форме интимной беседы, и всякий раз от первого лица. Это «я» не равнозначно личности автора обозрения, а принадлежит повествователю, который доверительно и как бы частным образом делится с читателями своими наблюдениями над событиями, обстоятельствами, людьми. Далеко не всегда этот рассказчик является участником событий, но он хорошо осведомлён, знаком с суждениями свидетелей, умеет сопоставлять факты. Зачастую повествователь выражает распространенное, бытующее, ходячее мнение, по которому можно достоверно представить, как в обществе отнеслись к тому или иному общественному событию, частному происшествию, скандальной истории.

Такое построение обозрения позволяет его автору (писателю) то вступать в спор с рассказчиком, то красноречиво умолчать о своем мнении, то включить в дискуссию третьих (многих) лиц, то ставить своими комментариями рассказчика в двусмысленное или смешное положение, то вводить от себя истории-отступления, призванные осветить сообщение с новой неожиданной стороны. Наибольшую изобретательность в этом смысле в публицистическом отделе обнаружил Н. К. Михайловский[3], хотя успешно прибегали к этим приемам и Демерт, и Плещеев, и Елисеев, и Головачёв.

Средствами сатирического обозрения широко пользуется Н. А. Некрасов во второй части поэмы «Современники» («Отеч. зап.», 1876, № 1), где все эпизоды происходят в присутствии князя Ивана, а он в них является своеобразным наблюдателем происходящего и комментатором настоящих и прошлых «подвигов» многих персонажей поэмы. Это оказывается возможным потому, что он *«свой»* в среде пирующих плутократов. На *свойское* отношение этого титулованного барина с дельцами четырежды указано в поэме автором. И в то же время его голос не сливается с голосами «героев времени»: у него есть не только своя манера оценок всего, но и способность громогласно рассуждать о том, о чем другие предпочитают помалкивать.

Князь Иван никого не боится, ни к кому не расположен, ни перед кем не высказывает уважения, признательности. В нем незаметно ни мстительной озлобленности, у него нет даже искренней брезгливости, которая всегда характеризует отношение «человека породы» к плебею.

И все это потому, что князь Иван циник до мозга костей. Его цинизм — броня, из-за которой он выступает то мудрецом, всё видящим, всему знающим цену, то подлецом, которому сладко сбрасывать собственную маску лицемерия и срывать ее с ближних с тем, чтобы испытать «блаженство падения». Недаром автор-повествователь в самом начале второй части поэмы вводил читателя в атмосферу происходящего словами:

Теперь цинизм у них царил,
И разговор был часто страшен...

И сразу же вслед за этим, покрывая шум застолья, голос князя Ивана возвещал, что каждый из представленных тут понимает одно: «Что на пути до рудников *«Постлать соломки* не мешает!»

А он, князь, может и трогательную напутственную речь в такую дорогу произнести! Есть отчего быть веселым и словоохотливым: его каламбуры, насмешки, остроты, анекдоты, гневные филиппики — оригинальный аккомпанемент всей переклички «голосов», вырывающихся из пьяного многоголосья. Имеет смысл заметить, что из 1615 стихотворных строк этой части 286 строк вложены в уста неугомонного князя [4].

Нашел очень своеобразные сценические средства использования сатирического обозрения и А. Н. Островский в 3-м акте комедии «Последняя жертва» («Отеч. зап.», 1878, № 1). Во всех 15 явлениях акта присутствует *Наблюдатель,* который комментирует и оценивает совершающееся на сцене с помощью Разносчика вестей, Москвича и Иногороднего. Наблюдатель — единственное лицо пьесы, которому ясен весь механизм «современной политэкономии». Этот персонаж непроницаем, не поддается житейским соблазнам, знает себе цену и, хотя не чурается слухов, но спокойно очищает их от той шелухи, которая нарастает на них от обращения в людской толпе.

Журнал Н. А. Некрасова изобразил типичные и широко распространенные в мире стяжания поиски эффектных средств словесной маскировки неблаговидных экономических и юридических операций, изобретение ажурных риторических завес, через вуаль которых махинации дельцов казались бы «мерами по необходимости», финансовые аферы — опытами «во имя прогресса», жалкая благотворительность — актом гуманного отношения к ближнему. Демонстрируя растущее растление нравов, журнал в то же время показывал, как тирады «пенкоснимателей» «о нравственном долге», «моральных устоях», о «человеческой совести», «защите чести» уже давно превратились в свод афоризмов, стёршихся от их циничного употребления. Такие декларации утратили былую значительность в сознании даже неухищрённого читателя.

Эти позиции журнала могут быть раскрыты на сопоставительном анализе текстов комедии А. Н. Островского «Волки и овцы» («Отеч. зап.», 1875, № 11), поэмы Н. А. Некрасова «Современники» (часть 2-я «Герои времени» — «Отеч. зап.», 1876, № 1) и цикла очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «Благонамеренные речи» («Отеч. зап.», 1875, №№ 1, 3, 4 и др.).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] <Михайловский Н. К.> Литературные и журнальные заметки.— «Отеч. зап.», 1873, №№ 3, 4; <Скабичевский А. М.> Мысли и впечатления, навеянные текущею литературою. — Там же, № 7; <Елисеев Г. З.> Внутреннее обозрение.— «Отеч. зап.», 1875, №№ 3, 4; <Михайловский Н. К.> Из дневника и переписки Ивана Непомнящего.— Там же, № 4; <Михайловский Н. К.> Записки профана.— Там же, № 5; <Елисеев Г. З.> Внутреннее обозрение.— «Отеч. зап.», 1876, № 1.

Фамилии авторов анонимных и псевдонимных статей (выставленные в ломаных скобках) раскрыты по книге: Боград В. Журнал «Отечественные записки». 1868—1884. Указатель содержания. М., 1971.

[2] <Елисеев Г. З.> Внутреннее обозрение.— «Отеч. зап.», 1875, № 3, отд. II, с. 98.

[3] <Михайловский Н. К.> Из дневника и переписки Ивана Непомнящего.— «Отеч. зап.», начиная с № 10 за 1874 г.; Записки профана.— С № 1 за 1875 г.; Вперемежку.— С № 1 за 1876 г.

[4] Вопрос о композиционном принципе обозрения в русской литературе и, в частности, у Некрасова широко поставлен в кн.: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966; О композиционной роли князя Ивана в поэме «Современники» — см. там же, с. 225—227.

М. Н. Межевая

ЩЕДРИН И НЕКРАСОВ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ИЗДАНИЯ «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК»

С момента появления обновленных «Отечественных записок» Щедрин становится их активным сотрудником, а вскоре и соре-

дактором Некрасова. Анализ творчества Щедрина и Некрасова этих лет убеждает, что их сотрудничество в «Отечественных записках» — не только дань прежним связям, установившимся еще в «Современнике», не только обоюдное тяготение к журналу демократической ориентации и взаимное уважение друг в друге, предположим, деловых качеств и творческих начал, но в первую очередь, редкостное единство в понимании задач, стоящих перед новым демократическим журналом, обусловленное общностью идейных и эстетических позиций каждого.

Щедрин начинает свое сотрудничество в журнале рядом литературно-критических статей, которые идут без подписи, как редакционные, и публикацией циклов «Письма о провинции» и «Признаки времени». Литературно-критические выступления Щедрина этих лет определяли программу журнала[1]; очерковые циклы «Письма о провинции» и «Признаки времени», как считают исследователи, содержат оценку общественно-политической, идеологической и нравственной атмосферы современности. Справедливая в целом, эта точка зрения не вскрывает всего своеобразия авторской позиции Щедрина в «Письмах о провинции». В отличие от «Признаков времени», сосредоточенных на сатирическом обобщения современности, в «Письмах о провинции» Щедрин разрабатывал, обосновывал и пропагандировал программу, предлагаемую демократическому движению России второй половины шестидесятых годов. Основной тезис ее был сформулирован писателем как «сближение с народом», понимаемое как «изучение нужд и потребностей» мужика. Развивая традиции революционной демократии начала шестидесятых годов, в первую очередь, Чернышевского, во взглядах на народ как на решающую историческую и социальную силу, Щедрин вносит в них свои коррективы. Он требует от литературы углубленного объективного исследования народной жизни, результаты которого должны подсказать и облегчить путь революционно-демократической мысли к народу. В отличие от программы революционной демократии начала шестидесятых годов, пропагандировавшей крестьянскую революцию и основанной на ее ожидании в ближайшие сроки, Щедрин в «Письмах о провинции» акцентирует внимание читателя на мысли о бедности русского мужика, «сознанием своей бедности» и в связи с этим отодвигает сроки будущей революции на неопределенное время. В настоящем же революционер-пропагандист — главный положительный герой современности — для Щедрина терпит неудачу в своих попытках найти общую почву с народом; начиная с «Писем о провинции» образ революционера у Щедрина приобретает трагический колорит. В конце шестидесятых годов, в момент кризиса первоначальной тактики революционной демократии и сложных поисков новых ее форм, в момент разлада демократического движения в стране, Щедрин в «Письмах о провинции» ее будущее ставит в прямую зависимость от силы и активности

движения масс. С утверждением этой мысли связано основное содержание эпистолярного цикла Щедрина.

То же решение проблемы народа и революции, та же трагическая трактовка героя-революционера, тот же взгляд на роль, причины силы и слабости общественного движения в стране определяют позиции Некрасова той поры.

От полного трагизма неведения — «Ты проснешься ль, исполненный сил, Иль, судеб повинуясь закону, Все, что мог, ты уже совершил <...> И духовно навеки почил», — характерного для позиции поэта в отношении общественной активности народа в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, он идет к твердой убежденности в ней в перспективе народной жизни. Начинаясь в «Железной дороге», этот мотив усиливается в «Дедушке», получая наиболее полное свое выражение в «Кому на Руси жить хорошо».

Как всегда у шестидесятников, проблема народа неразрывна для Некрасова с проблемой положительного героя времени и литературы — проблемой революционера-интеллигента и его роли в отношении к народу. В ее трагическом решении Некрасов единодушен с Щедриным. Он, как и Щедрин, автор «Писем о провинции» и «Годовщины», преклоняется перед самоотверженностью революционного подвига, видит в нем высшее проявление гражданского чувства, но и по-щедрински подчеркивает неведенье масс относительно своих «радетелей» и их полное равнодушие к мотивам этого подвига. Так рождаются знаменитые строки в стихотворении «Мать» — итог некрасовского понимания этой проблемы в конце шестидесятых — начале семидесятых годов: «Есть времена, есть целые века, В которые нет ничего желанней, Прекраснее тернового венка». Смысл этих строк полностью раскрывается лишь в сочетании с образом — символом «вековой тишины в глубине России» («В столицах шум, гремят витии»), на фоне образов «унылого, сумрачного» бурлака, перед которым так и не встает желанный для поэта вопрос — «чем хуже был бы твой удел, когда б ты менее терпел?» («На Волге»), образов крестьян, чья «нищета и терпенье безмерное только досаду родит» («Литература с трескучими фразами»), с образом «терпеньем изумляющего» народа («Умру я скоро...»)[2].

Проблема пробуждения сознания масс становится ведущей в решении темы народа как у Щедрина, так и у Некрасова. Естественно, что они сближаются и в общем внимании к возможным путям воздействовать на него в этом направлении. Именно с этой точки зрения особый интерес в их творчестве вызывают «итоги» так называемого «великого десятилетия», в оценке которых они полностью солидаризируются. Для Щедрина русская жизнь вышла «из старой колеи, а новой не находит»[3], по Некрасову «благодатное время надежд <...> обетов своих не сдержало», в итоге — вывод: «немного выиграл народ»

(II; 341, 270). Глубокая идейная общность и творчески сближает писателей. Поэзия Некрасова этих лет выделяется на общем фоне его предыдущего творчества публицистичностью, она в активной полемике с господствующими идеологическими программами; это приводит к появлению новых форм повествования, к разработке новых жанров и приемов, находящих свое применение и в публицистике и сатире Щедрина (прямая авторская оценка, сатирический собирательный образ, применение полемического диалога как способа развития сюжета).

Последующая творческая деятельность Щедрина и Некрасова, при сохранившейся во многом общности идейных и эстетических решений, уже не дает примеров такого полного единства, как в первые годы сотрудничества в «Отечественных записках», что и понятно при величине и самобытной силе таланта каждого из них. В период же становления нового журнала, оформления его литературной платформы, принципиальная общность идейной и во многом эстетической позиций у Некрасова и Щедрина обусловливала не только сосредоточенность на близких или даже одних и тех же темах, но и близость их художественных решений, что, конечно, способствовало более действенной пропаганде важных для «Отечественных записок» истин среди демократически настроенного читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Теплинский М. В. «Отечественные записки» (1868—1884). История журнала. Литературная критика. Южно-Сахалинск, 1966.

[2] См.: Гин М. Народ и революция в поэзии Некрасова.— В книге того же автора «Литература и время». Петрозаводск, 1969.

[3] Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. Т. VII. Л., 1935, с. 273.

В. В. Прозоров

«ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСКИ» НЕКРАСОВА И САЛТЫКОВА О НАРОДНОМ ЧИТАТЕЛЕ

Писать для «своих» или для «всех» — само противопоставление свидетельствует о драматической для художника ситуации. Русская литература издавна стремилась одолеть реальную пропасть, разделяющую избранных ценителей изящной словесности, «немногих», «сыновей Фебовых», публику (при всей ее пестроте и исторической подвижности) и до поры до времени неразбуженные, неготовые к восприятию интеллигентской культуры народные массы. В этом одна из глубинных причин тяготения профессиональных мастеров к фольклору, к истокам народной эстетики, народного миропонимания.

Второй, разночинский, период освободительного движения в России характеризовался, в частности, значительной демократизацией читающей публики, власть которой в литературных делах, как отмечал Н. Г. Чернышевский, всесильна[1]. К 60-м годам относятся и первые непосредственно адресованные народу стихотворения и поэмы Некрасова, прежде всего «Коробейники», издания «красных книжек»[2]. Однако об участии в общественно-литературном процессе не просто традиционной *публики,* но читательской, крестьянской, рабочей *массы* можно говорить, начиная с последней трети XIX в., примерно с 1880-х гг., когда особенно явственными становятся последствия вторжения капитализма в русскую деревню, а интерес к чтению в народе заметно оживляется.

«Отечественные записки» Некрасова и Салтыкова с первых месяцев своего существования чутко прислушиваются к переменам, происходящим в читательской публике. В программной статье «Напрасные опасения» Салтыков в 1868 г. с полемическим запалом констатирует, что «современный русский читающий люд совершенно тот же, какой был десять-двадцать лет тому назад», что «самую литературу нашу можно почти назвать кастическим достоянием», достоянием «цивилизованного меньшинства». Соратник Некрасова по журналу свои надежды связывает с той «новой публикой, которая имеет образоваться вследствие *нового* строя жизни» и главной бедой которой на первых порах «представляется недостаток самосознания»[3].

Журнал постоянно и заинтересованно обсуждает проблемы народного образования. «...Народное образование слишком близко моему сердцу»,— скажет со страниц «Отечественных записок» Л. Толстой[4], на что Некрасов в письме к нему признается: «Мне Ваша статья очень по душе, и я думаю, что дело народного образования, которым Вы занимаетесь, есть главное русское дело настоящего времени» (XI, 377). С грустью отмечая, что литература доселе чаще всего была «одиноким порывом тесного кружка людей, страдавших только «раздражением пленной мысли» («многие ли у нас читали Гоголя, Островского, Некрасова, Щедрина?»)[5], журнал подчеркивал: «Нам нечего ждать того сказочного времени <ср. с некрасовским: «Эх, эх! Придет ли времечко ...» — *В. П.*>, когда в народе враз, сама собою, возбудится страсть к просвещению»[6]. Необходимость обязательного народного образования признавалась безусловно[7]. Русское крестьянство — писал Г. З. Елисеев — «лишено возможности заниматься книгой: у него нет для этого свободного времени, нет досуга. Образование и досуг — это два понятия нераздельные»[8]. Если для Салтыкова в «Напрасных опасениях» *досуг* выступал как синоним праздности, лени, паразитизма привилегированных сословий, то Елисеев говорит о нем как о непременном изначальном условии приобщения трудового человека к духовной культуре.

Критики «Отечественных записок» ревниво и бескомпромиссно встречали любые литературные поделки, имевшие претензию на внимание народа, предавая их публичному осмеянию. Напечатана была, к примеру, в начале 1869 г. «Краткая история России для народного и солдатского чтения» А. Д. Столыпина, в которой вред безграмотности всерьез доказывался в духе некрасовского Оболт-Оболдуева: «...Сколько таких примеров, что целая деревня не верит в какое-нибудь распоряжение начальства, потому что, по безграмотству, некому прочесть внятно присланного приказа, а всякий толкует его вкривь и вкось! При таких случаях дело не обходится без наказаний: тогда мужички начинают понимать — да уже поздно»[9]. По поводу этой «книжонки» рецензент «Отечественных записок» иронизировал: «Наш народ — этот Илья Муромец, сидящий сиднем и редко проявляющий признаки своей жизненности — подвергался и до сих пор подвергается очень странному обращению со стороны российских сочинителей, которые, очевидно, рассчитывают на то, что в Илье Муромце недостаточно развиты умственные способности, чтобы отличить мякину от хлеба, а ерунду от дельного слова»[10].

Расплодились в 70-е гг. дешевые журналы, в которых сердобольные баре потчевали простолюдина низкопробно-развлекательной пищей или христианско-назидательными проповедями. В «духовно-нравственном» «Русском рабочем», издававшемся А. И. Пейкер, с народным читателем беседовали как с недоразвитым младенцем. В статье «Пища как средство сохранения силы и здоровья» ему внушали, например, что «для пищеварительных частей не одно и то же, что в них попадается, хлеб или кусок глины. Мы принимаем пищу, но пища пище рознь; от иной нельзя ждать поддержки и силы, а разве только расстройство здоровья и бессилие»[11]. С. А. Поль в «народном журнале» «Сельское чтение» призывал: «Пусть все русские люди, от малого до великого, от высокого сановника до смиренного земледельца, работают усердно изо всех сил, каждый на отведенном ему поприще деятельности, и знают, что трудясь над своим делом, каждый трудится не только для себя и своего семейства, но и для всего нашего отечества»[12].

С. Н. Кривенко выступил с резкой отповедью подобному чтиву. «Единственное употребление, какое русский рабочий может сделать из «Русского рабочего», это вырвать картинки и наклеить их на стену или на внутреннюю сторону крышки сундука. Мы вполне уверены, что так именно и делается...»[13]. В том же году «Отечественные записки» вновь вернулись к этому вопросу и поместили большую статью Кривенко «Новые признаки в нашей литературе»[14]. Размышляя, как писать для народа, Елисеев категорически утверждал: «...Любить народ значит видеть в нем совершенно себе равного, одинаково полноправного с нами брата и желать и стараться дать ему все то лучшее, чего мы жела-

ем и сами себе»[15]. Народу,— скажет Г. И. Успенский, «нужно самое что ни есть первейшее из произведений ума человеческого»[16]. Вряд ли прав современный автор, когда с излишней поспешностью берется утверждать, что в решении «проблемы литературы для народа» в прошлом веке сторонникам официозного курса противостояли защитники так наз. «двуязычия», исходившие «из социально неравноправного положения трудящихся масс, порождающего их отчужденность от искусства. Это исторически обусловленное явление утверждалось как органическое, ничем и никогда непреодолимое. Поэтому как норма принималось представление о том, что народ не способен адекватно, истинно воспринимать художественные произведения, что это удел только избранных...»[17]. Отношение журнала Некрасова и Салтыкова к литературе для народа как к первосортному искусству, как к разговору равных о кровном, насущно необходимом большинству, вносит существенные поправки в эти претендующие на важное обобщение строки.

«Отечественные записки» 70-х годов вели борьбу во имя читателя завтрашнего, будущего (по справедливому замечанию исследователя, «читающий крестьянин — в ту пору явление довольно редкое»[18]). Знаменательны слова некролога, опубликованные на смерть Некрасова: «Он страстно хотел быть не только для нас певцом народных страданий, а и для самого народа. И если что лично его повергало в мрачное отчаяние, так именно сомнение в своей роли, как народного поэта»[19]. Освещавшийся на страницах журнала вопрос о народном читателе помогает глубже понять *истоки* горечи и боли последних поэтических обращений Некрасова к современникам и одновременно неисчезающего у него ощущения перспективы, надежды на признание его музы — «сестры народа» действительно массовым демократическим читателем.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 305.

[2] См.: Евгеньев-Максимов В. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. III. М., 1952, с. 186—202; Груздев А. И. О фольклоризме и сюжете поэмы Н. Некрасова «Коробейники».— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. III. М.—Л., 1960, с. 99—112 и др.

[3] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. IX. М., 1970, с. 7, 17, 18.

[4] Толстой Лев. О народном образовании.— «Отеч. зап.», 1874, № 9, отд. I, с. 152.

[5] В. В. <Водовозов В. И.> О воспитательном значении русской литературы.— «Отеч. зап.», 1870, № 5, отд. I, с. 104.

[6] Там же, отд. II, с. 56.

[7] <Елисеев Г. З.> Внутреннее обозрение.— «Отеч. зап.», 1876, № 4, отд. II. Ср.: Воронов А. С. Значение обязательности начального учения в деле народного образования.— «Отеч. зап.», 1875, № 11, отд. I.

[8] «Отеч. зап.», 1877, № 4, отд. II, с. 221.

[9] Столыпин Аркадий. Краткая история России для народного и солдатского чтения. СПб., 1869, с. 3.

[10] «Отеч. зап.», 1870, № 4, отд. II, с. 212.

[11] «Русский рабочий», 1877, № 4, с. 15.

[12] «Сельское чтение», 1878, № 16, с. 187.

[13] «Отеч. зап.», 1878, № 1, отд. II, с. 64.

[14] «Отеч. зап.», 1878, № 8, отд. II. Подробно о роли и месте этой статьи в общем контексте «Отечественных записок» 1878—1881 гг.— см.: Теплинский М. В. «Отечественные записки» (1868—1884). История журнала. Литературная критика. Южно-Сахалинск, 1966, с. 303—305.

[15] «Отеч. зап.», 1878, № 3, отд. II, с. 124.

[16] <Успенский Г. И.> На родной ниве. II. Народная книга.— «Отеч. зап.», 1880, № 8, отд. II, с. 254.

[17] Попов В. А. В. И. Ленин о литературе для народа.— Ученые записки Душанбинского педагогического института им. Т. Г Шевченко. Т. 78, 1971, с. 25.

[18] Базанов В. Г. «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875). Вступ. статья в кн.: Агитационная литература русских революционных народников. Л., 1970, с. 46.

[19] «Отеч. зап.», 1878, № 1, с. 4.

О РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

А. З. Дмитровский

О МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ У БЕЛИНСКОГО

Белинский создал свою методологию литературно-критического исследования, которая в качестве глубинной традиции вошла в нашу современную науку и сохраняет в себе для нас в немалой мере значение нормы и образца.

Известно, что на отсутствии понимания методологии Белинского как целостной системы широко спекулировала русская дореволюционная наука в лице А. Волынского, Ю. Айхенвальда, а еще раньше Кс. Полевого, «обвинявших» Белинского в противоречивости и эклектизме литературно-критических оценок. Однако, несмотря на то, что начало научного исследования методологии Белинского восходит к Герцену, Чернышевскому, Плеханову, по-настоящему оно развернулось только в советском литературоведении, в его послевоенный период. Здесь следует особо выделить работы А. Лаврецкого, М. Полякова, Б. Бурсова, Л. Гроссмана, Н. Гея. Сейчас уже глубоко изучены общефилософские предпосылки литературоведческой методологии Белинского, а также содержание и эволюция его литературно-критических взглядов. Однако еще далеко не полностью прояснена методологическая система Белинского в ее конкретном литературно-критическом функционировании. Для исследования представляет также большой интерес отражение методологии Белинского в самой жанровой и композиционной структуре его статей.

Известно определение литературы, которое выдвинул Белинский еще в «Литературных мечтаниях»: «...Литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений» (Б, I, 24)[1].

Выполняя в «Литературных мечтаниях» роль главной методологической позиции, это определение не исчерпывает все те аспекты рассмотрения литературы, которые содержатся в самой элегии. И все же оно является как бы зерном, из которого впоследствии развилась теоретико-литературная и методологическая система Белинского. Представление о литературе как о со-

брании художественно-словесных произведений стало учением о литературе как об особой сфере духовной деятельности человека во всей ее специфике, включая проблемы образа-типа, рода и жанра, композиции и сюжета. Мысль о художнике-творце стала учением о таланте и гении, о природе художественного вдохновения и психологии художественного творчества, о пафосе творчества как о глубинном специфическом свойстве авторского таланта. Мысль о выражении и воссоздании в литературе внутренней жизни и духа народа развилась в учение о связи литературы с жизнью и о народности литературы. Отсюда же выделились специальные отрасли теоретико-литературного учения Белинского об активной роли литературы в жизни общества. И уже в самих «Литературных мечтаниях» выступает представление о литературе как о целостном историческом процессе.

Таким образом, вырисовываются следующие наиболее общие теоретико-литературные и методологические принципы Белинского:

— Литература как сфера словесно-образной деятельности, имеющая свою специфическую внутреннюю организацию.

— Литература как выражение внутреннего и внешнего бытия человека и народа в их национальном и общечеловеческом содержании.

— Литература как исторический процесс.

— Литература как предмет индивидуального и широкого общественного восприятия и воздействия.

— Личность писателя-художника и его талант как главное условие литературно-художественного творчества.

В литературно-критических статьях Белинского эти принципы находятся в сложной взаимосвязи и почти не выступают в своем «чистом» виде, но в качестве ведущих тенденций они четко прослеживаются на протяжении всего творчества критика, обеспечивая целостность его методологической системы. При этом следует различать три уровня общего методологического аппарата Белинского, где верхний уровень как раз и составят вышеназванные исходные принципы, средний уровень — это их выбор и конкретизация в каждом отдельном случае исследования и нижний уровень — это частная методика анализа.

Литературная критика Белинского основывается на единстве историко-литературного и теоретико-литературного подхода к произведению. Он писал сам, что «для надлежащей оценки всякого замечательного автора нужно определить характер его творений и место, которое он должен занимать в литературе» (Б, I, 283). Задачу критики Белинский видел в том, чтобы «определить значение поэта и для его настоящего и для будущего, его историческое и его безусловно художественное значение» (Б, VII, 101).

Общественно-исторический подход Белинского к литературным явлениям определялся его же собственным указанием: «Чем выше явление, тем оно жизненнее, а чем жизненнее явление, тем более зависит его сознание (т. е. литературно-критический анализ — *А. Д.*) от движения и развития самой жизни» (Б, VII, 101). Поэтому крупнейшие литературные явления неизменно характеризовались Белинским через посредство самого исторического и общественного развития.

Представление Белинского о литературе как об историческом процессе вело к рассмотрению крупных литературных явлений в трех временных измерениях: прошедшего, настоящего и будущего. Именно так рассматривает Белинский творчество Державина, Крылова, Гоголя, Лермонтова, Кольцова. Характеристика писателей меньшего масштаба (Дмитриева, Богдановича, Мерзлякова, Хемницера и др.) не требовала столь широких временных рамок, но и для них оставался незыблемым принцип точного определения их места в общем историко-литературном процессе. Исторический обзор русской литературы от Кантемира до Пушкина и Гоголя имел для Белинского принципиальное значение, и поэтому в разных вариантах он включал его во многие статьи.

Белинский различал характер литературно-критического суда современников и потомков. Полностью признавая важность и значение современных оценок, он вместе с тем отдавал предпочтение суду последующих поколений как более объективному и справедливому (см. Б, IX, 498). Самому Белинскому было в высочайшей степени присуще чувство будущего, он оценивал литературные явления не только со своих современных позиций, но и как бы с позиций грядущих поколений. Рассмотрение литературных явлений в перспективе исторического будущего сказывалось у Белинского, во-первых, в прогнозировании того значения, которое будет иметь творчество великих русских писателей для будущих поколений и, во-вторых, в прогнозировании развития таланта молодых, начинавших писателей.

Принципиально близкими оказываются литературно-критические прогнозы, касающиеся творчества Пушкина, Лермонтова, Крылова, Кольцова: глубина охвата жизни и художественное совершенство поэзии оцениваются Белинским как залоги непреходящего значения их творчества, широкого, всенародного признания и большой роли в будущем нравственном и эстетическом воспитании народа.

Отлично понимая трудности прогнозирования литературных дарований, Белинский вместе с тем, даже первые свои оценки молодых писателей (Майкова, Алексея Толстого, Достоевского, Гончарова, Тургенева) осуществлял с учетом их развития и ориентировкой на будущее.

Белинский осознавал диалектику общего и индивидуального в процессе художественного творчества. Он рассматривал худо-

жественное произведение и как результат выражения народного духа, т. е. в качестве формы общественного сознания, и как результат индивидуального творческого акта. В 30-х годах, когда идеалистические представления были у Белинского особенно сильны, он был склонен отдавать предпочтение первому из этих факторов, что вело к определенному принижению роли творческой личности. При такой трактовке поэт выступал не столько самостоятельной творческой силой, связанной со своим временем и народом, сколько своеобразным органом, посредством которого «вечная идея» выражает самое себя. Но в 40-х годах Белинский все более склонялся к представлению о творческом акте как о результате активного освоения поэтом действительности. А поэтому для анализа художественного произведения понимание личности поэта становилось тем более важным, что именно ею определялось, по Белинскому, художественное произведение как произведение искусства, а не науки или публицистики. Белинский писал: «...Источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности, и первого объяснения духа и характера его произведений должно искать в его личности». (Б, VII, 308). Личность поэта выступает у Белинского в трех ипостасях: нравственно-психологической, социально-классовой и частно-биографической. По отношению к разным поэтам эти три стороны анализа личности проявляются не одинаково. В целом у Белинского на первом плане анализ нравственно-психологического содержания писательской личности, которое непосредственно сказывается на всей структуре художественного произведения. Верно оценивал Белинский и роль социального, классового мышления поэта, которое проявляется в художественном произведении лишь опосредованно. Это особенно явственно выступает в статье «О жизни и сочинениях Кольцова». Анализ личности поэта и его творчества имеет у Белинского как бы двустороннюю зависимость: личность поэта является исходной позицией для понимания его творчества, а само творчество становится главным материалом для понимания его личности. Так, Белинский пишет о Пушкине, что «по его произведениям можно следить за постепенным развитием его не только как поэта, но вместе с тем как человека и характера» (Б, VII, 271).

Главная роль в учении Белинского о творческой личности принадлежит его теории пафоса. Белинский постепенно шел к созданию этой теории, причем практическое пользование категорией пафоса в качестве инструмента анализа имело место у Белинского еще до ее теоретического осмысления. Зачатки представления о пафосе творчества писателей обнаруживаются уже в «Литературных мечтаниях», а в статье 1835 г. «О русской повести и повестях Гоголя» прикладное представление о пафосе выступает уже во всей полноте: «Отличительный характер повестей Гоголя составляют — простота вымысла, народность, совер-

шенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: Гоголь — поэт, поэт жизни действительной» (Б, I, 284).

К теоретическому осмыслению категории пафоса Белинский пришел только в 40-х годах. В 1842 г. в статье о Баратынском он писал: «...От современной критики требуют, чтобы она раскрыла и показала дух поэта в его творениях, проследила в них преобладающую идею, господствующую думу всей его жизни, всего его бытия, обнаружила и сделала ясным его внутреннее созерцание, его пафос» (Б, VI, 466). Сущность пафоса полностью проясняется здесь из того ряда однородных синонимических понятий, который и заключается этим термином; пафос выступает как внутренняя сущность индивидуального художнического таланта.

В статьях о Кольцове, Крылове, Лермонтове, Ап. Григорьеве, Майкове Белинский пользовался категорией пафоса для определения сущности, направления, своеобразия каждого художественного дарования. Но наибольшей полноты и сама теория пафоса и ее практическое применение достигают в статьях о Пушкине, где, развивая свои прежние положения о пафосе как о сущности таланта, Белинский вместе с тем сделал эту категорию точкой пересечения таких важнейших теоретико-литературных и эстетических проблем, как психология художественного творчества, соотношение в художественном творчестве рационального и эмоционального начала, идеи и образа, формы и содержания, а также свойств художественности и представления о произведении как о едином художественном целом. Пафос, как он трактуется в статьях о Пушкине,— это личность поэта в ее творческом проявлении, это сама жизнь, ставшая содержанием нравственного бытия поэта, это законы художественного творчества в виде индивидуального авторского художественного выражения.

В каждом отдельном случае категория пафоса является у Белинского и результатом и средством литературно-критического анализа. Критик приходит к определению поэтического пафоса в ходе подготовительной аналитической работы, а уже в процессе анализа понимание пафоса творчества становится главным инструментом исследования. Именно так строится цикл статей о Пушкине, где определение пафоса предшествует конкретному анализу. То же в статьях о Баратынском, Майкове, Лермонтове. Но в своей ранней статье «О русской повести...» Белинский, наоборот, поместил определение пафоса Гоголя в конце статьи, в виде результата рассмотрения произведений писателя.

Раскрытию пафоса творчества писателя служат у Белинского и средства биографического анализа, но лишь в том случае, «когда они будут в живой связи с его творениями» (Б, VII, 309).

Белинский не придавал биографическому анализу решающего значения и использовал его сравнительно редко (преимущественно в отношении поэтов средних масштабов), хотя элементы биографических характеристик обнаруживаются уже в «Литературных мечтаниях», в отношении Ломоносова и Державина. В биографии этих писателей Белинский выделил их социальное происхождение и положение и важнейшие обстоятельства их жизни, т. е. то, что в немалой мере определяет мировоззрение и творчество художников.

Наиболее широко биографические средства анализа применил Белинский в статьях о Кольцове, Денисе Давыдове, Кантемире. В каждом случае применение биографического способа имело особый смысл. Так, в статье о творчестве Дениса Давыдова широкое обращение к биографии объясняется большим значением автобиографических мотивов в произведениях этого писателя — не только в его прозе, но и в его стихах.

Иную картину представляет статья «О жизни и сочинениях Кольцова». Как это следует из самого заглавия, биография писателя становится здесь не только средством литературно-критического анализа, но и предметом специальной характеристики, причём строится эта характеристика на чрезвычайно широкой базе, включающей в себя и творчество поэта, и материалы его переписки, и личные воспоминания критика, и рассказы других близких ему людей. Белинский впервые создал в русском литературоведении образец научной биографии поэта с ее главнейшими компонентами: хронологией жизни и творчества, характеристикой социального положения родителей поэта и его самого, особенностей его воспитания и обучения, обстоятельств его личной жизни и быта. Осмысливая жизнь и судьбу Кольцова в духе революционно-демократического протеста против мерзостей тогдашней российской действительности, Белинский воссоздал реальный облик поэта, проследил зарождение таланта, его становление и развитие.

Приступая к анализу отдельных, наиболее крупных произведений или творчества писателей в целом, а также к своим ежегодным литературно-критическим образом, Белинский в каждом отдельном случае создавал специальный теоретический аппарат, налаживал свой аналитический инструментарий, который определялся двумя моментами: исходными теоретическими положениями критика о литературе и ее сущности и характером самого анализируемого материала. Чем значительнее было литературное явление, тем сложнее и разветвленнее становился разрабатываемый для него теоретический аппарат. В этом отношении наиболее показательны статьи о Пушкине и Лермонтове.

Пушкинская тема — главная в творчестве Белинского. Он первый в русской критике разгадал особую роль Пушкина в истории русской литературы, и творчество поэта на протяже-

нии всей деятельности Белинского стало и главным предметом анализа и высшей точкой отсчета в оценке многих других литературных явлений. Знаменитые статьи о Пушкине, создававшиеся в наиболее зрелый период творчества Белинского, стали крупнейшим достижением его методологии. Они вобрали в себя все лучшее, что было в предшествующем методологическом опыте Белинского, доведя его до уровня, соответствующего важности самого анализируемого материала. Перед Белинским стояла двуединая задача исторического и теоретического анализа творчества Пушкина, и он создал аналитический аппарат, соответствующий этой задаче. Композиционно Белинский расчленяет здесь историческую и теоретическую методологию. Принципы исторического анализа он излагает в начале первой статьи, предваряющей ту часть исследования, в которую входит общий историко-литературный обзор и анализ лицейской лирики Пушкина; все же основные теоретико-литературные принципы он излагает в начале пятой статьи, ключевое положение которой как главной теоретической статьи подчеркивается ее центральным положением в композиции всего цикла.

Кроме того, в каждой статье цикла Белинский выстраивает также специальный аппарат для анализа отдельных произведений. Особенно большой аппарат создал Белинский в восьмой статье цикла по проблеме народности, что, естественно, было необходимо для анализа романа «Евгений Онегин» как в высшей степени народного произведения. Социально-исторический характер содержания романа «Евгений Онегин» обусловил у Белинского обширный обзор истории русского общества и его современного состояния. Эта особая методологическая установка фиксируется самим критиком сразу же во втором абзаце восьмой статьи: «Прежде всего в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения «Евгений Онегин» есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица» (Б, VII, 432). Иное положение, скажем, в статье о «Герое нашего времени», в анализе которого социально-историческая проблематика не занимает столь большого места, поскольку и в самом романе она не выступает в своей непосредственной форме.

Аналитические аппараты Белинского в отношении образов Печорина и Онегина во многом близки. Это нравственно-психологический анализ с опорой на современную действительность. Но вместе с тем от анализа Печорина (1840 г.) к анализу Онегина (1844 г.) можно проследить значительное усиление социально-исторического подхода к произведению и углубление понимания диалектики личности и среды. В анализе Печорина Белинский еще в немалой мере опирался на старые просветительские представления о человеческой природе и о различных

возрастных периодах человека как об исходном моменте его поведения и поступков. Белинский пришел в конце концов к мысли о реальной действительности как о решающем факторе характера Печорина, но эти представления выступают еще в суммарной, нерасчлененной форме: «Дух его (Печорина, — *А. Д.*) созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него, но судьба еще не дает ему новых опытов и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни» (Б, IV, 253).

Белинский не ограничивается анализом художественных образов в том объеме, в каком они выступают на страницах произведения, он прочерчивает также возможные перспективы их развития, исходя из логики характеров и логики самой жизни. В одних случаях критик идет за авторами, которые сами дают материал для суждений о будущем героев (Ленский, Печорин). В других — он сам как бы включается в процесс художественного творчества и дорисовывает судьбы героев. Вот слова Белинского об Ольге Лариной: «Она очень плакала о смерти Ленского; но скоро утешилась, вышла замуж за улана и из грациозной милой девочки сделалась дюжинною барынею, повторив собою свою маменьку с небольшими изменениями, которых требовало время» (Б, VII, 482). Вся вторая половина этой характеристики создана самим Белинским на основе внутренней логики характера героини.

Белинский ясно видел ведущую роль содержания в художественном произведении, но считал художественное произведение только в том случае оправдывающим себя как произведение искусства, если оно выступало в соответствующей содержанию и самой по себе совершенной художественной форме. Высший образец такого единства формы и содержания Белинский видел в произведениях Пушкина. Единство формы и содержания в самих способах анализа произведения обеспечивается у Белинского по-разному. Во многих случаях он как бы автономизирует анализ формы и содержания, причем на первом плане обычно оказывается содержание. Так, почти исключительно со стороны содержания рассматривается роман «Евгений Онегин». Содержательная сторона является решающей также в анализе и оценке «Героя нашего времени», «Мертвых душ», многих лирических стихотворений. Лишь в немногих случаях критик прибегал к оценке произведения только через его форму. Это относится, в частности, к произведениям безусловно слабым и художественно несостоятельным.

В анализе самой художественной формы Белинский большое внимание уделял вопросам композиции, стиля и поэтического языка, тонко улавливая и приводя в своих статьях погрешности стиля. Что же касается способов определения фактора художественности произведения и его степени, то Белинский в значи-

тельной мере полагался здесь на свою замечательную интуицию. Путь анализа произведения от содержания к форме был у Белинского наиболее результативным, в то время как противоположный способ приводил порой к заметным издержкам. Так, к анализу поэмы «Полтава» Белинский приступил со стороны ее жанровых особенностей, утверждая, что Пушкин намеревался создать в «Полтаве» «опыт эпической поэмы в новом духе» (Б, VII, 403). В связи с этим Белинский проделал большой экскурс в область старой классической и классицистической поэмы, доказывая несостоятельность попытки ее возрождения. Белинский прав, что «Полтава» представляет собой «опыт эпической поэмы в новом духе». Однако в анализе поэмы он шел не столько от самой поэмы Пушкина, сколько от ее традиций, что привело к определенной недооценке «Полтавы».

Метод литературно-критического анализа Белинского — это метод конкретно-исторического исследования произведения в единстве его формы и содержания, в единстве психологии создания и психологии восприятия произведения. Однако особый и в какой-то мере неожиданный случай представляет анализ маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость», о которой Белинский писал: «Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того «Каменный гость» не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина» (Б, VII, 569). Речь идет в конечном счете о приверженцах так называемого «чистого искусства». Но Белинский и сам как будто солидаризируется с этой позицией, называя трагедию «Каменный гость» «перлом созданий Пушкина», «богатейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке». Получается парадоксальное явление: не «Евгений Онегин», не лирика, не «Борис Годунов», а «Каменный гость» является высшим достижением пушкинского гения.

Оценка Каменного гостя» дается на основании чисто художественной стороны произведения и выступает не в аналитической, а в метафорической форме: «Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная! какая антично-благородная простота стиля! какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет!» (VII, 569). Конкретный анализ произведения Белинский и здесь, как обычно, ведет от содержания. Но завершается анализ той же исходной мыслью, что «Каменный гость» в художественном отношении есть лучшее создание Пушкина» (Б, VII, 575). Фактически этот тезис только постулируется, но не доказывается. Анализ «Каменного гостя» следует расценивать как проявление незавершенности методологической системы Белинского. Если в анализе «Евгения Оне-

гина» все главные принципиальные оценки произведения подтверждаются ходом конкретного рассмотрения содержания, то в анализе «Каменного гостя» нет фактически ничего, что бы подтверждало высочайшую оценку.

Подобные же недостатки обнаружились у Белинского в анализе некоторых произведений пушкинской прозы. Со стороны художественной формы Белинский оценивал «Пиковую даму» как «верх мастерства», но в содержании увидел только анекдот, слишком исключительный и случайный.

Теоретический аппарат своих статей Белинский, как правило, размещал в их первой, вступительной части. Притом очень часто эти теоретические части статей далеко выходили за пределы своей непосредственной функциональной роли и приобретали более широкое и даже самостоятельное значение. Это проявляется даже в чисто количественных соотношениях. Так, из 67 страниц статьи о «Горе от ума» 51 страницу занимает теоретическая часть и только 16 страниц аналитическая. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» соответственно 27 и 17; в статье о детских сказках дедушки Иринея разрыв в объемах теоретической и аналитической части особенно разителен, это 38 и 3 страницы. В отдельных случаях подобная «диспропорция» объяснялась незначительностью самого предмета анализа. Именно так произошло в рецензии на бездарную «Библиотеку детских повестей и рассказов» Виктора Бурьянова, явившуюся фактически лишь внешним поводом для изложения собственной философской проблематики Белинского. Иное положение в рецензии на талантливые сказки дедушки Иринея — Одоевского, где громадный философско-педагогический аппарат, выстроенный Белинским, был достаточным для самостоятельной работы критической мысли читателя и поэтому не требовал детализированного анализа в самой статье.

«Горе от ума» — особая статья Белинского во многих отношениях. Создававшаяся на переломе мировоззрения критика, она сама явилась ареной методологической борьбы, где представления о литературе как простом выражении духа столкнулись с новыми представлениями о литературе — как о средстве познания, воссоздания действительности и вынесения ей приговора. Громадная теоретическая часть этой статьи является как раз свидетельством невозможности решить поставленную задачу анализа комедии Грибоедова с тех ложных методологических позиций, в истинности которых Белинский сам себя старался убедить. И дело даже не в том, что вступительная часть статьи вышла за пределы своих функций, она своей апологией «Ревизора» Гоголя прямо опровергала объективистские тенденции критика. Но в целом масштабы теоретических частей в статьях Белинского определяются его исключительным вниманием к вопросам теории и методологии, а также и условиями журнальной деятельности, ибо критик был лишен возможности «чисто» тео-

ретических занятий, а жанр статьи-рецензии оказывался главной формой его работы.

Иногда в теоретические части своих статей Белинский включал и аналитический материал, который в одних случаях выяснял исторические истоки данного литературного явления, а в других служил средством доказательства по аналогии посредством сопоставления или противопоставления. Обе эти функции присутствуют в первых трех статьях пушкинского цикла, где всесторонний анализ творчества Державина, Жуковского, Батюшкова демонстрирует исторические истоки творчества Пушкина и способствует выявлению специфики его художественного гения.

Во многих статьях аналитический аппарат Белинского как бы подразделяется на две части. Во-первых, это самые общие, принципиальные теоретические положения, которые обычно далеко выходят за рамки поставленной в статье задачи, и, во-вторых, это собственно литературно-критический инструментарий, необходимый для анализа данного материала. Общетеоретические вопросы почти всегда выступают у Белинского в начале статей, а конкретный инструментарий может выступать и в начале и сопутствовать самому анализу.

Вот статья-рецензия «Стихотворения Е. Баратынского» (1842). Здесь Белинский как бы приоткрывает завесу своей литературно-критической лаборатории, показывая само формирование исследовательского аппарата. Он пишет: «На такие мысли навела нас маленькая книжка Баратынского, названная им «Сумерками». Все, сказанное нами,— нисколько не отступление от предмета статьи, ни вступление *с яиц Леды:* нет, эти мысли возбудила в нас поэтическая деятельность Баратынского, и под влиянием этих мыслей хотим мы рассмотреть ее критически» (Б, VI, 463). Поскольку Баратынский, по определению самого Белинского, поэт мысли, то именно мысль, идейное содержание его стихов и становится предметом специального анализа. Вступительная часть статьи, рассматривающая общефилософские и историко-литературные проблемы, оказывается таким образом «сверхзадачей» анализа, как бы общим теоретическим аппаратом, необходимым для разработки конкретного аналитического инструментария, причем сам этот конкретный инструментарий, касающийся, например, стихотворения «Последний поэт», дается вмонтированным в основной текст анализа.

Очень часто Белинский прибегает к своеобразным композиционным мостикам для перехода от теоретической к аналитической части статьи. Например, в статье о «Герое нашего времени»: «Все сказанное нами нетрудно приложить к роману Лермонтова. Для этого мы должны проследить в его содержании, уже хорошо известном читателям, развитие основной мысли» (Б, IV, 204).

Композиция статей Белинского при всем своем внешнем импровизационном характере всегда имеет безупречную внутреннюю логику и служит задаче наиболее полного раскрытия литературного материала, или иными словами, сама композиция выступает в своей методологической функции. Можно выделить два вида построения статей Белинского: последовательное и концентрическое, — и еще частный случай кольцевой композиции. Последовательное построение особенно характерно для тех статей, которые охватывают широкий литературный материал. Именно по этому принципу построены «Литературные мечтания» и все ежегодные литературные обзоры. Но в статьях, анализирующих творчество одного писателя, или одну конкретную проблему, или даже отдельное произведение, преобладает концентрическая композиция, которая осуществляется в виде отдельных как бы расширяющихся или сужающихся кругов. Первая статья Белинского, построенная по концентрическому принципу — это «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». По этому же композиционному принципу построена статья «Разделение поэзии на роды и виды». Ярчайший образец подобной композиции — статья о «Герое нашего времени». В этой статье первый круг составляют вступительные замечания, касающиеся таланта Лермонтова в целом, его места в современной русской литературе и перспектив его развития. Затем следует характеристика романа Лермонтова со стороны его композиции, последовательности опубликования отдельных повестей, входящих в него, и психологии читательского восприятия, — это второй круг. Третий и самый широкий круг — это комментированное изложение содержания романа с одновременной характеристикой всех его действующих лиц. Четвертый круг — это вторая характеристика действующих лиц и прежде всего Печорина. И, наконец, общая заключительная характеристика романа с точки зрения его художественной целостности и единства. Последний круг возвращает нас к первым, исходным положениям статьи, обеспечивая кольцевое построение и как бы замыкая статью в едином литературно-критическом целом. В этой концентрической композиции нетрудно видеть восхождение мысли критика от самых общих суждений к конкретному анализу, составляющему главную часть исследования, и затем восхождение к наиболее общим суждениям-выводам, но уже обогащенным всей суммой конкретных сведений о произведении.

Белинский задумывался над вопросами, касающимися возможностей дедуктивного и индуктивного умозаключения в литературно-критической практике. В пятой статье о Пушкине он следующим образом разграничивает их применение: «Но как объяснить и определить пафос — предварительно ли это сделать, так чтоб указаниями на отдельные пьесы только и подтверждать свою мысль; или начать аналитически и из разбора частностей дойти до определения пафоса? Мы думаем, что первое лучше,

ибо творения Пушкина так известны всем и каждому, что можно говорить об общем значении его поэзии, не боясь не быть понятым. Притом же наше дело — раскрыть перед читателями не процесс нашего изучения Пушкина, а оправдать результат этого изучения» (Б, VII, 315). Следовательно, индуктивный путь — это путь индивидуального читательского восприятия и разбора произведения. У критика же индукция обеспечивает первый, подготовительный этап исследования. Но только дедукция обеспечивает собственно научное литературно-критическое исследование. Часто оба формальнологических метода сочетаются у Белинского в пределах одной статьи или рецензии. Это можно видеть на примере небольшой по объему статьи 1840 г. «Басни Ивана Крылова». Она открывается наиболее широкой и емкой по своему смыслу фразой: «Басне особенно посчастливилось на святой Руси» (Б, IV, 147), которая выводит за собой целую теорию басенного творчества, включающую в себя и его исторический очерк. На основе этого теоретического очерка развертывается конкретная характеристика басен Крылова, которая в свою очередь завершается общим выводом о народности басен (см. Б, IV, 150—151).

Большое место в литературно-критических характеристиках Белинского занимает способ доказательства по аналогии. Так, в статье о «Герое нашего времени» художественная замкнутость и целостность произведения обосновывается посредством сопоставления с замкнутостью в себе и целостностью явлений природы (см. Б, IV, 200). Притом обе части доказательства по аналогии уравниваются в своих правах, приобретая обоюдную зависимость, т. е. целостность художественного произведения обосновывается посредством целостности явлений природы, а целостность явлений природы становится наглядной и убедительной через ее сопоставление с целостностью произведения искусства.

Белинский широко пользовался приемом сопоставительного анализа и в историческом и в художественном плане. Историческое сопоставление проявляется в анализе писателей разных периодов, главным образом, предшественников и последователей. Это сопоставительный анализ Пушкина и его ближайших предшественников, Державина, Жуковского, Батюшкова; Гоголя — также с его предшественниками, мастерами русской прозы. Исторический сопоставительный анализ осуществляется по линии выяснения того, как накапливаются или утрачиваются в литературно-художественном процессе те или иные его свойства. Так, начиная с «Литературных мечтаний», Белинский осуществлял сопоставительный анализ писателей на протяжении столетия русской литературы, выясняя все большее накопление свойства народности и преодоление риторичности и подражательности. Сопоставление писателей в собственно художественном плане шло у Белинского по линии сравнения их талантов, Бе-

линский разработал целую теорию гения и таланта, а также литературы собственно художественной и беллетристики. По силе и степени таланта Белинский сопоставлял писателей-современников: Кольцова и Пушкина, Мерзлякова и Дельвига. Исторические и художественные сопоставления осуществлялись Белинским и в отношении художественных образов, что особенно наглядно проявляется в статье о «Герое нашего времени», в сопоставительной характеристике Онегина и Печорина. Эта сопоставительная характеристика основывается на глубоком уяснении основных тенденций развития русского общества и связей нравственно-психологического склада героев с породившей их действительностью. Как типы русской жизни Онегин и Печорин сопоставляются в историческом плане, но в качестве создания индивидуального творческого гения они сопоставляются в художественном плане, и в результате этого двойного сопоставления Белинский приходит к выводу, что насколько Печорин выше Онегина как исторический тип, настолько образ Онегина в качестве художественного создания совершеннее образа Печорина. Такой же результативной оказывается у Белинского сопоставительная характеристика русского фольклора и фольклора других народов, где критик приходит к выводу о том, что «наша народная или непосредственная поэзия не уступает в богатстве ни одному народу в мире» (Б, IV, 25). Другой случай сопоставительного анализа — это сравнение развития действия в романе «Герой нашего времени» с сочинениями типа Марлинского. Получается одновременная характеристика двух творческих методов или двойная характеристика, каждая из частей которой углубляет и дополняет другую. В некоторых случаях прием сопоставительного анализа становится жанрообразующим признаком статей, определяющим их внутреннее построение и композицию, как это видно на примере статьи-рецензии о стихах Ап. Григорьева и Полонского. Такой жанр статьи предусматривает общую теоретическую часть и затем последовательный анализ обоих авторов. Их общая сравнительная характеристика выносится в заключение статьи и в данном случае состоит всего лишь из двух фраз: «Полонский находится в обратном отношении к Григорьеву. У него больше самостоятельного элемента поэзии, следовательно больше таланта...» (Б, IX, 598).

Из сказанного ясно, что Белинский закладывал основы типологического анализа литературных явлений и стремился обеспечить правильное соотношение конкретно-исторического и типологического подхода к ним. Белинский сам ограничивал масштаб сопоставительного анализа, придавая ему подчиненный характер. Так, он писал: «Равен ли по силе таланта или еще выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только то, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею

несравненно высшее, по своему требованию и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина» (Б, VII, 105). Это еще раз показывает, что ведущая роль в литературно-критическом исследовании принадлежала у Белинского конкретно-историческому методу.

В ходе анализа произведения Белинский постоянно обнажал свои литературно-критические приемы, иногда даже давал оценки их целесообразности и эффективности. Заостряя внимание читателей на методологической стороне анализа, он тем самым учил их самих аналитической работе. Известно, сколь большое место в статьях Белинского занимают цитирование и комментированный пересказ анализируемых текстов. Сам Белинский дает этому приему следующую оценку: «Нет ничего тяжелее и неприятнее, как излагать содержание художественного произведения. Цель этого изложения не состоит в том, чтоб показать лучшие места: как бы ни было хорошо место сочинения, оно хорошо по отношению к целому, следовательно, изложение содержания должно иметь целью — проследить идею целого создания, чтобы показать, как верно она осуществлена поэтом» (Б, IV, 210).

Белинский обосновывал способ комментированного пересказа и цитирования, исходя из психологии художественного восприятия. Задача критика, как замечал он, состоит в том, чтобы «заставить говорить само за себя разбираемое творение» (Б, IV, 219). Но он не просто пересказывал содержание. Он раскрывал внутренний смысл, обнажал глубинные пружины развития действия, имеющие как правило общественно-исторический характер, и одновременно на этой внешней канве развертывал характеристику главных действующих лиц. Так строятся статьи Белинского о «Гамлете», «Евгении Онегине», «Герое нашего времени». Посредством цитирования стихов и комментированного пересказа прозаических произведений Белинский как бы воспроизводил сам процесс своего литературно-критического восприятия и анализа и не только давал читателю результат анализа, как это делали в основном Добролюбов или Плеханов, но вел читателя путями анализа, как бы вовлекая читателя в литературно-критическое сотворчество.

Статьи Белинского имеют глубоко индивидуализированный, личностный характер. Но методология его анализа противостоит субъективизму, вкусовщине, личным пристрастиям. В этом отношении литературно-критическая субъективность Белинского была аналогом той художественной субъективности, которую он теоретически обосновывал и защищал на материале творчества Лермонтова и Гоголя. Белинский постоянно присутствует сам в своих статьях со своим гневом и восторгом, утверждением и отрицанием, исканиями и раздумьями. И вместе с тем в его индивидуальных, личных оценках находили отражение своих мыслей и чувств многие и многие читатели и, что самое глав-

ное, в них выражались глубинные закономерности литературно-художественного развития. Иногда, главным образом в рецензиях, наиболее личностными оказываются их вступительные фразы. В разборе произведения Белинский идет от самого себя, от того самого общего, суммарного и по преимуществу эмоционального впечатления, которое произвела на него книга. Так развертывается анализ стихов Ап. Григорьева: «Мы всегда читали их с интересом, хотя ожидание наше чаще бывало обмануто, нежели удовлетворено. Несмотря на то, книжка стихотворений Григорьева более опечалила нас, нежели порадовала» (Б, IX, 593). В других случаях Белинский, наоборот, заканчивает анализ эмоциональным аккордом на самой высокой ноте. Так, в статье «О русской повести и повестях Гоголя», характеризуя Гоголя-пейзажиста, Белинский восклицает: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши у Гоголя!» (Б, I, 307). Но бывает и так, что высокая эмоциональная насыщенность превращает отдельные пассажи Белинского в своеобразные литературно-критические стихотворения в прозе. Именно этим характеризуется знаменитый гимн театру в 9-й главе «Литературных мечтаний».

Белинского не смущали смысловые и в некоторых случаях даже текстуальные повторы в его статьях, ему как правило были чужды ссылки на первоисточники своих теоретических суждений и на собственные ранее написанные работы. Приступая к каждому литературному явлению, к каждой литературной проблеме как к новой и самостоятельной задаче, он наряду с разработкой оригинального теоретического аппарата вводил в действие уже испытанный инструментарий, так же обстоятельно его излагая. Повторы проявляются даже в тех статьях, которые тесно связаны между собой предметом анализа. Так, в Пушкинском цикле, осуществив в первых трех статьях исчерпывающий анализ литературы от Ломоносова до Пушкина, Белинский в начале четвертой статьи снова дает сжатое изложение этого материала, а потом в середине пятой статьи опять возвращается к этому предмету в предельно сжатой и частично метафорической форме. Затем мысли о допушкинской поэзии проходят еще в восьмой и девятой статьях. И все эти повторы глубоко оправданы как общей исследовательской методологией, так и психологией читательского восприятия, на которую ориентированы статьи. Действительно, Белинский рассматривал в историко-литературном аспекте не только творчество поэта в целом, но и отдельные его произведения. И кроме того, он не просто излагал, но как бы растолковывал читателю особенно важный теоретический материал.

Уникальный литературно-критический дар Белинского и его высочайшее профессиональное мастерство обеспечили его статьям непреходящую жизнь. Для нас статьи Белинского — это ли-

тературная школа и постоянный источник наслаждения живой, блестящей и неисчерпаемой человеческой мыслью.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В сокращенных ссылках после буквы Б выставляются римская и арабская цифры, обозначающие том и страницу издания: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. ТТ. I—XIII. М., 1953—1959.

СОДЕРЖАНИЕ

О ЛИРИЧЕСКИХ И САТИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ НЕКРАСОВА

О ПОЭМАХ НЕКРАСОВА

НЕКРАСОВ И ПИСАТЕЛИ XIX ВЕКА

ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕДОВОЙ РУССКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

О РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Межвузовский сборник

Выпуск 1

Редактор *Соколова А. М.* Техн. редактор *Мельникова Е. В.*
Сдано в набор 1/VII 1974 г. Подписано к печати 16/I 1975 г. Формат бумаги $60 \times 90^1/_{16}$. Сорт бумаги тип. № 2. Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 9,39. КУ 02014.
Заказ 10253. Тираж 700 экз. Цена 76 коп.

Калининградский государственный университет, Университетская, 23.

Типография издательства «Калининградская правда»,
Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК